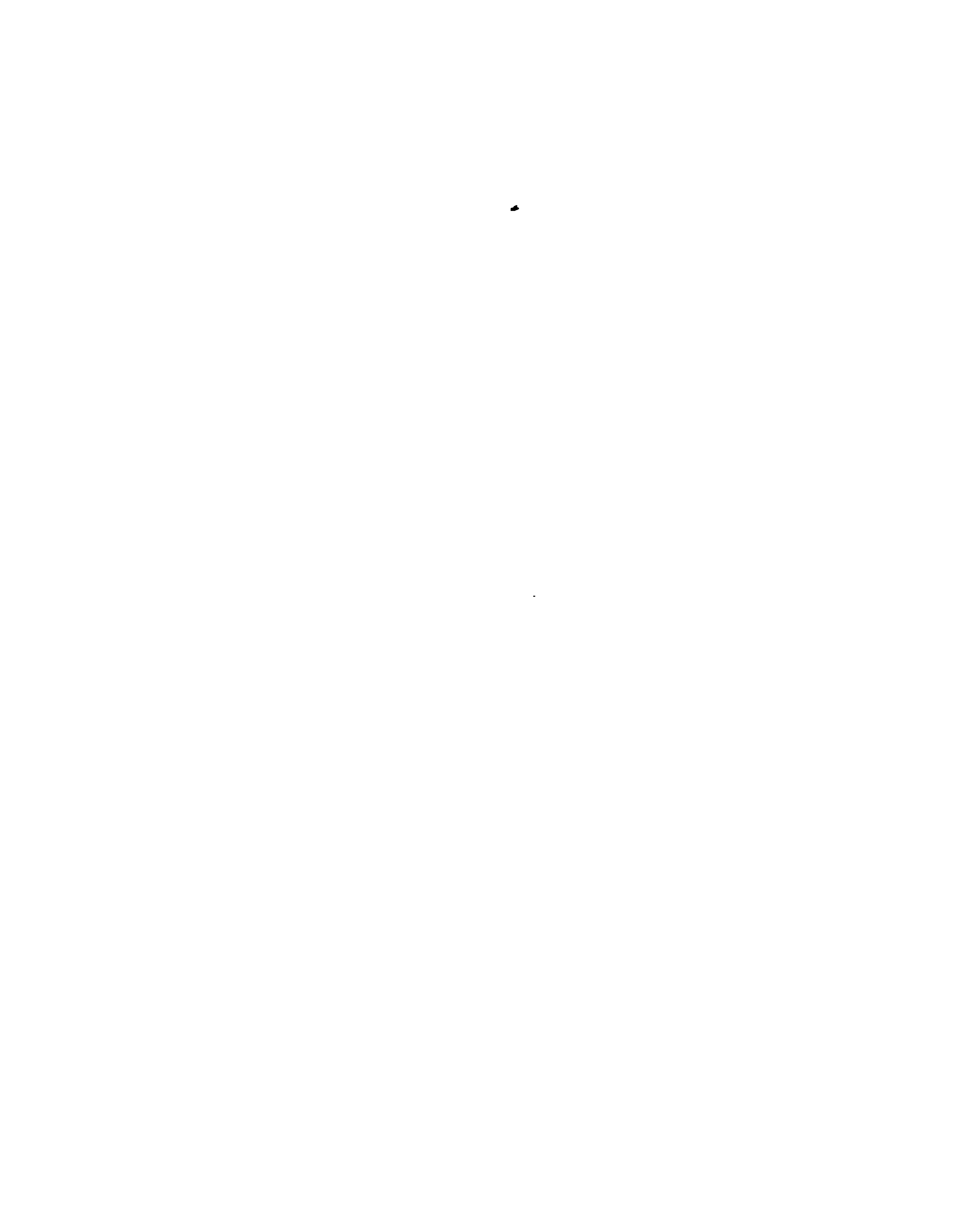










F. KUGLER,

KLEINE SCHRIFTEN UND STUDIEN ZUR KUNSTGESCHICHTE.

DRITTER THEIL.

KLEINE SCHRIFTEN

ÜBER

NEUERE KUNST

UND

DEREN ANGELEGENHEITEN

VON

FRANZ KUGLER.

STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT.
1854.

KLEINE SCHRIFTEN UND STUDIEN

ZUR

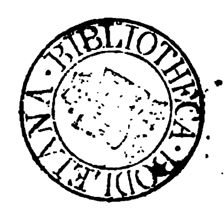
KUNSTGESCHICHTE

VON

FRANZ KUGLER.

Mit Illustrationen und andern artistischen Beilagen.

DRITTER THEIL.



STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT.
1854.

Druck der J. G. Sprandel'schen Buchdruckerei.

Ich habe den allgemeinen Bemerkungen des Sendschreibens, welches den ersten Theil meiner kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte einleitet, für diesen dritten Theil einige Worte hinzuzufügen. Er ist der neueren Kunst und ihren Angelegenheiten gewidmet, d. h. er hat es vorzugsweise mit der Kunst der Gegenwart zu thun, greift dabei aber zurück bis in diejenige Epoche gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, in welcher, mit der Rückkehr auf naive Naturbeobachtung und auf klassische Studien, der Grund für die Gegenwart gelegt wurde. Das Miterlebte bildet den überwiegenden Theil des Inhaltes. Man wird es vielleicht dem Wesen persönlicher Entwickelung nicht widersprechend finden, wenn der Verfasser eine Zeit lang sich den Erscheinungen mit jugendlicher Innigkeit hingab und erst im Lauf der Jahre sich mehr auf sich zurückzog; man wird vielleicht aber auch bemerken, dass die künstlerische Entwickelung der letzten Decennien selbst lebhafte Wandlungen durchgemacht hat, dass zuerst eine jugendlich schwärmerische Begeisterung überall die edleren Gemüther erfüllte und dann erst die schärfere Energie eines männlichen Bewusstseins eingetreten ist. Immerhin aber war jene frühere Zeit vieler Schönheit voll, und ich nehme keinen Anstand, die kleinen Zeugnisse meiner Hingebung dieser Sammlung einzuverleiben; — scheint es doch, als ob unsre jüngeren Zeitgenossen die begeisterte Innigkeit, welche jene reich productiven Jahre charakterisirt, ohne bestimmten Hinweis schon nicht mehr nachzuempfinden im Stande sind.

Nicht Alles indess, was dieser Band enthält, bezieht sich unmittelbar auf die Werkthätigkeit der Kunst. Es galt ab und zu auch, inne zu halten und die Grundsätze des Schaffens, zurückgehen

auf die Resultate früherer Kunst, hinausblickend auf die Zukunft, sich gegenwärtig zu machen und in Worte zu fassen. Es galt namentlich auch — bei dem Hervortreten einer Breite des Schaffens, wie sie lange nicht dagewesen war, — die äusseren Verhältnisse der Kunst, ihre Stellung zum Leben und im Leben, die Forderungen des Künstlers an die Aussenwelt und die Forderungen dieser an ihn, zu erwägen und an der Ordnung dieser Verhältnisse mitzuarbeiten. Was in diesen Dingen früher aus allgemeiner Neigung geschah, ist später in amtlicher Pflicht fortgesetzt worden. Ich habe geglaubt, hierauf Bezügliches in diese Sammlung mit aufnehmen zu dürfen. Auch die Zeugnisse eines solchen Strebens, überall gegründet auf thatsächliche Elemente und deren Entwickelung, dürften für die Geschichte des Kunstlebens der neueren Zeit vielleicht nicht ganz ohne Bedeutung sein.

F. K.

BERICHTE, KRITIKEN, ERÖRTERUNGEN.

1831 — 1836.

Neue Stickmuster.

(Gesellschafter 1831, Beiblatt No. 15.)

Die bildenden Künste haben seit etlicher Zeit einen Aufschwung genommen, dessen Ende und Folgen noch lange nicht abzusehen sind; aber auf die Dinge, welche uns in unserm häuslichen Leben umgeben, hat dieser Aufschwung kaum noch einen Einfluss ausgeübt. Vergleichen wir unsre Geräthe etwa mit denen unsrer guten Vorfahren im Mittelalter, so muss uns die Formlosigkeit unseres sonst sehr uniformen Jahrhunderts in unerquicklichster Weise berühren. Dies und Jenes hat freilich auch bei uns seine bestimmten, oft mit peinlicher Sorgfalt beobachteten Formen, aber doch nicht seine eignen, vielmehr von fremden Dingen entlehnte, die sich in ihrer neuen Verwendung seltsam genug ausnehmen. Wir haben Wandspiegel, deren Einfassungen durch Stücke antiker Tempelportiken gebildet werden: wir haben Ofenschirme, welche vollständigen portativen Tempelchen gleichen. Nur wo zufällig, für's Kleine, unmittelbar brauchbare griechische Muster vorlagen, bei Krügen, Schalen u. dergl., giebt es Ausnahmen. Im Grossen und Ganzen ist wenig zu hoffen, so lange die Mode in ihrer Opposition gegen die Kunst verharrt.

Die Muster für Stickarbeiten, beliebteste Artikel für schöne Hände, haben bisher am meisten unter den Einfällen der Mode gelitten. Wir gedenken mit Entsetzen der kaum vorübergegangenen Chinesen-Wuth, da uns aller Orten jene kleinen, embryo-ähnlichen Teufelchen entgegenhüpften. Sah ich doch selbst vor einigen Jahren Kolbe's anmuthige Sängerfahrt — das Titelblatt des gleichnamigen Almanachs — ganz und gar, mit Rittern, Pilgern und Engeln, verchinesirt. Aehnliches, wenn auch ohne das spezifische Chinesen-Kostüm, können wir noch heute an den Fenstern sämmtlicher Stickwaaren-Handlungen sehen; Hildebrand's Warnung vor der Wassernixe, Hübner's Fischer — dieser mit anständig

idyllischer Jacke und Hose — sind eben das Neuste der Art. Auch unter den Dingen, mit welchen sich ein etwas vernünftiger Geschmack einverstanden und die er dem Charakter der Arbeit mehr entsprechend finden dürfte, — Ornamenten, Blumen, grösseren Thierfiguren, — finden sich sehr wenig gute Muster; wir können in den Läden der Stickwaaren-Händler ganze Kasten durchsuchen, ohne oft auch nur auf ein einziges brauchbares zu stossen. Es fehlt, abgesehen von der wenig geschmackvollen Anordnung in Form und Farbe, vor Allem das, was man unter dem Worte Styl begreift.

Rumohr nennt den Styl ein Sich-fügen in die Forderungen des Stoffes, in welchem der Künstler seine Gestalten bildet. Hier also wäre einerseits der weiche Charakter der Seide oder Wolle, oder die Anwendung beider zugleich, andrerseits, was das Wichtigere, das Mosaikartige der Arbeit zu berücksichtigen. Die erste Rücksicht empfiehlt u. A. die Ausführung von Blumen; die zweite verbietet alles kleinliche Detail, fordert eine mehr massenhafte Auffassung der Gegenstände, und begünstigt besonders das aus geraden Linien und Flächen zusammengesetzte Ornament, wie wir dasselbe z. B. bei den alten Italienern und Arabern finden: — Sterne, Kreuze, Bandverschlingungen u. s. w., oder eine, diesem Ornament entsprechende, d. h. für dasselbe stylisirte Darstellung freier Naturformen, namentlich wiederum der Blumen. Die Anwendung des Ornamentes wird aber bei den Stickereien meist schon aus dem Grunde anzurathen sein, weil sie nicht auf den Namen selbständiger Kunstwerke Anspruch machen, vielmehr eben nur zum Schmuck für Dinge des Gebrauches dienen wollen.

Die Herren Nicolai und Gillet, Stickwaaren-Händler zu Berlin, haben sich das Verdienst erworben, die Ersten zu sein, welche durch einen, in der Erfindung des Ornaments ausgezeichneten Künstler, den Architekten Herrn C. Bötticher, eine Reihe von Stickmustern haben anfertigen lassen, bei denen die obigen Rücksichten auf das Sorglichste beobachtet sind. Diese Muster, welche sich in den Formen des genannten Ornaments und der für dasselbe stylisirten Blumen bewegen und in denen die Farben-Zusammenstellung zugleich höchst sinnig angeordnet ist, sind meistens durch den Titel des Arabischen Styls bezeichnet; sie sind für Teppiche, Decken, Taschen, Schuhe, Klingelzüge u. s. w. bestimmt, und werden Jedem, dessen Auge nach entschiedenen Formen verlangt, willkommen sein [1]).

[1]) Es möge beim Wiederabdruck des kleinen Artikels, nach fast einem Vierteljahrhundert, abermals und nachdrücklichst auf die Bötticher'schen Stickmuster hingewiesen sein. Auch die junge Welt von heute kann sie mit bestem Nutzen gebrauchen, und der Name des Meisters, der sie gefertigt, wird heute zur vollsten Genüge für ihre Classicität und Anmuth bürgen.

Bilder zu Tieck's Genovefa, von Joseph Führich.

(Gesellschafter 1832, Beiblatt No. 1 f.)

Wenn wir die Gestalten, welche Führich uns in seinen Bildern vorüberführt und zu denen wir uns auf eigne Weise hingezogen fühlen, näher und aufmerksamer betrachten, so erkennen wir in ihnen bald alte und liebe Bekannte; es ist der deutsche Charakter, dessen Stempel ein jedes seiner Bilder trägt. Sie sind deutsch-fromm und ernst, deutsch-tiefsinnig und kindlich, deutsch-phantastisch und auch der deutsche Humor klingt zuweilen mit hinein; — Richtungen, die wir aus den Bildern z. B. von Albrecht Dürer gar wohl kennen. Und wenn die Gestalten, welche aus dem Gemüth des wahren Künstlers hervorgegangen sind, — für einen solchen aber halte ich Joseph Führich — wie in einem klaren Spiegel sein Inneres erschauen lassen, so müssen wir dem Zeichner der oben genannten Bilder in herzlicher Liebe gewogen werden.

Führich hat, soviel mir bekannt, vor den neuerdings erschienenen Bildern zur Genovefa folgende Gegenstände herausgegeben, welche sämmtlich, so wie auch jene, bei P. Bohmann's Erben zu Prag (der Heimat des Künstlers) erschienen sind:

Das Gebet des Herrn, 9 Blätter, von dem Künstler selbst leicht und sicher radirt, mit erläuterndem Text von Anton Müller, k. k. Professor der Aesthetik an der hohen Schule zu Prag. Das erste Blatt ist eine Tafel, auf welcher sich die Inschrift des Titels befindet, nach Art eines gothischen Portals von einfachen Zierraten und verschlungenen Zweigen umgeben, von denen kleinere Bilder eingeschlossen werden. Diese einzelnen Theile des Rahmens, meist Scenen aus dem Leben Christi enthaltend, geben gewissermaassen eine Inhaltsanzeige der folgenden Blätter. Unter der Inschrift ist eine spitzbogige Nische mit dem Brustbilde des Künstlers, welcher den Blick fromm nach oben richtet; in der Rechten hält er den Zeichnenstift, in der Linken eine kleine Tafel, darauf die Buchstaben O A M D G stehen, — „Omnia ad majorem dei gloriam". Diese Worte scheinen Führich's künstlerischen Bestrebungen als leitender Wahlspruch zu dienen: wir finden eine Tafel mit denselben Buchstaben auf dem letzten Blatt der Genovefa wieder. Die folgenden Blätter stellen ein jedes eine einzelne der Bitten dar, stets den Sinn derselben auf eine tiefgefühlte poetische Weise lösend; es sind symbolische Darstellungen, aber das Symbol ist Leben geworden. Die Beschreibung eines Bildes möge die der andern vertreten: — „Dein Reich komme". Eine kalte Winterlandschaft, heftiger Wind. Ein alter Kapuziner reitet auf einem Saumthier, die Monstranz in seinen frosterstarrten Händen; er will einem Sterbenden das letzte Mahl bringen. Der Sakristan, mit einem Glöcklein läutend, zieht das müde Thier durch den Schnee; vielleicht ist es der Bauer selbst, dessen Weib in dem fernen Dorfe, dahin der Weg führt, krank liegt. Der Wandrer im Vorgrund hat sich auf das Knie geworfen und schlägt seine Brust; sein Haar flattert im Sturm. Ich glaube, er strebte nach fernen, wärmeren Ländern; da ist ihm hier in der kalten, unwirthbaren Wüste ein andres Licht aufgegangen. Denn das Reich des Herrn ist nicht von dieser Welt. —

Der wilde Jäger, 5 Blätter, nach dem Bürger'schen Gedicht gleiches Namens, radirt von Anton Gareis, ebenfalls mit kritischen Aufsätzen

von A. Müller. Die fünf Hauptmomente des Gedichtes sind von dem Künstler besonnen aufgefasst und so dargestellt worden, dass sie auch ohne das Gedicht ein verständliches Ganze ausmachen. Wir sehen das Wachsen der Leidenschaft, den allmähligen Sieg des Bösen, die endliche Strafe. Vorzüglich ausgezeichnet schien mir das zweite Bild, da der Graf die Saat niederzureiten im Begriff ist. Eine dreifache Handlung bewegt den Grafen; er hat die Hand mit der Knute gegen den armen Bauer, der flehend vor seinem Pferde steht, erhoben; der lichte Ritter zur Rechten ist vorgesprengt und wehrt ihm mit der linken Hand, der dunkle Ritter zur Linken zieht ihn seitwärts über den Hag, dem Hirsche nach, in das Getraide. Trefflicher Ausdruck in den Köpfen. Der linke Ritter trägt in allen Blättern unter dem spitzen Hut die — übrigens im Mittelalter gebräuchliche — Mephistopheles-Kappe, welche Kopf, Hals und einen Theil der Brust bedeckt und nur das Gesicht frei lässt.

Christus, schlafend im Sturm auf dem See, nach Führich's Carton auf Stein gezeichnet von Eduard Schaller. — Während der Meister schläft, hat der Feind, der diese Frist benutzen zu müssen glaubt, die Wuth der Elemente entfesselt; das Schifflein scheint zwischen den Wasserbergen, deren einer es gleich zu überstürzen droht, verloren; vorn fasst eine Welle, fast wie eine gespreizte Hand anzusehen, nach dem Schlafenden. Auf dem Schiff ist höchste Angst; nur der eine von den Schiffern bemüht sich noch, des Segels Herr zu werden; der andre hat bereits das ohnmächtige Steuer aus den Händen gelassen. Alles drängt sich zu dem Meister, der in tiefem Frieden schlummert; — wir sehen es diesem Frieden an, dass aus ihm allein Hülfe zu kommen vermag. Alle Gestalten tragen das Gepräge eines hohen Adels, und wenn wir eine Parallele ziehen wollen, so erinnern wir uns bei diesem Bilde vielleicht an Overbeck, — einen Namen, der durch keine früheren Jahrhunderte verdunkelt wird.

Zu Tieck's Genovefa hat Führich 15 Blätter geliefert, welche, wie die zum Gebet des Herrn, auch von ihm selbst radirt zu sein scheinen. Erläuternde Bemerkungen, Stellen des Gedichtes enthaltend, sind zur Erklärung beigegeben. Wie warm und innig Führich dasselbe in sich aufgenommen und wiedergegeben hat, werden uns die einzelnen Blätter zeigen; Adel und Einfalt sind der Grundcharakter eines jeden.

1. Titelblatt. Gothisch verschlungene trockne Baumzweige fügen sich zu einer Art Architektur, welche das Bild in drei Räume theilt. In dem mittleren Hauptraum ist eine Tafel mit der Inschrift des Titels befestigt; eine Lilie und eine Passionsblume neigen sich auf die Tafel. Darüber schwebt, von zwei Engeln getragen, die verklärte Gestalt der Heiligen, nur in ein weites Gewand gehüllt, wie wir sie später in der Wüste finden werden. Sie blickt nieder auf ihre Lieben; auf den kleinen Schmerzenreich, der, unterhalb der Tafel, auf einer Steinplatte sitzend, ernst vor sich in die Höhe sieht und in dessen Schoos die Hirschkuh ihr trauriges Haupt legt, und auf Siegfried, ihren Gemahl, der knieend zu ihr emporschaut und dessen ganze Geberde den Entschluss, Einsiedler zu werden an dem Orte, wo Genovefa litt, ausdrückt. Ueber ihm auf einem Zweige eine einsame Taube. Zur Linken des Siegfried, im Seitenraum, steht Karl Martell, dem jener gegen die Sarazenen gefolgt war, den einen Fuss und den Streithammer auf den Nacken eines Sarazenen gestützt. In dem andern Seitenraume steht die Verführerin Gertrud; vor ihr, noch im Mittelraum, sitzt Golo. Die Laute, zu welcher er einst süsse Lieder zu singen

wusste, ist zerbrochen, trübsinnig schaut er in einen Spiegel, der das Bild der verklärten Heiligen auffängt; er fühlt, wie fern er von ihr ist; vergebens zeigt die Alte nach dem Apfel, den die wohlbekannte Schlange niederreicht. Der Spiegel wird dem Golo von einem Amor entgegen gehalten; wir erkennen diesen an der Binde; seine Flügel gleichen den Schmetterlingsflügeln, aber sie enden mit Krallen, wie die Flügel der Fledermäuse, und statt des hübschen Pfauenauges ist ein Todtenkopf darauf gemalt. Auf einem Zweige über dem Golo sitzt ein genäschiges Eichkätzchen; über der alten Gertrud nistet eine Spinne. Zwei Medaillons im Obertheil der Seitenräume, Episoden des Gedichts enthaltend, vollenden den Kreis der angedeuteten Hauptmomente.

2. Der Geist des heil. Bonifacius in der Kapelle, in welcher Siegfried vor seinem Zuge gegen die Sarazenen das heilige Abendmahl nimmt. „Der Dichter (heisst es in den erläuternden Bemerkungen) lässt diese hochehrwürdige Person die Handlung eröffnen und schliessen, und in dem siebenjährigen Stillstande derselben mit salbungsvoller Belehrung dazwischen treten. . . . Der Heilige, der uns aufmerksam macht auf das, was im Hintergrunde vorgeht, deutet auf eine vergangene Geschichte hin, an der er sich wohl selbst erbaut haben mag.“ So steht er da, wie es dem Chorus ziemt, ernst und feierlich, mit Schwert und Palme, mit der Bischofsmütze und den langen, grossen Falten der Casula, jenen Bildern auf alten Grabsteinen zu vergleichen, welche uns in der geheimnissvollen Dämmerung der gothischen Kirchen schöne heilige Legenden zu erzählen wissen. Der Hintergrund stellt eine gothische Kapelle dar, von einer einzigen Lampe erleuchtet, deren Schein der hereinbrechende Morgen verdrängt. Zur Linken Siegfried mit seinen Vasallen vor dem Hochaltar, das Abendmahl empfangend. Zur Rechten drei Männer, Wendelin, Grimoald, Benno, welche den bildlich dargestellten Martertod des heil. Sebastian beschauen; charakteristisch ist besonders die Stellung des argen Benno, der, den Mantel über die Schulter geschlagen, die linke Hand in die Seite stützt und mit der Rechten das Kinn fasst, indem er mit dem trocknen Zweifelgeiste eines gemüthlosen Lesers „heiliger Geschichten“ meint:

Wer weiss, ob Alles sich so hat begeben.

3. Golo hört den Hirten Heinrich das Lied singen:

Dicht von Felsen eingeschlossen,
Wo die stillen Bächlein gehn u. s. w.

Vorn sitzt Heinrich und singt, auf seinen Hirtenstab sich stützend, unschuldig zum Bilde heraus; Dietrich, sein Freund, sitzt neben ihm und bläst auf der Schalmei, „als ob es eben so recht wäre.“ Neben ihnen lehnt Golo an einem Zaun, eine kräftig blühende Jünglings-Gestalt; das Haar fällt wellig auf die Schultern herab; er stützt das Kinn in seine linke Hand und blickt trübe vor sich nieder. Er meint, es sei das Lied, was ihn so traurig gestimmt hat; „ein trübseliges Lied, sagt er, und höchst klägliche Weise, die sich meines Ohres so leise bemeistert hat, so mein Herz überwältigt, dass ich mich kaum der Thränen enthalten kann.“ Aber wir wissen besser, als er selbst, was in ihm vorgeht; es ist das Verhängnissvolle dieses Tages, da sein Herr ihm die Obhut der Burg und seiner holden Gemahlin anvertraut; es sind die Geister des künftigen Unheils, die in ihm aufsteigen; es ist die Ahnung seines eignen graunvollen Endes, da die Worte des Liedes an ihm selbst zur Prophezeihung werden. So oft

ich das Bild betrachtete, war es mir stets, als hörte ich die rührende Melodie, welche Luise Reichardt zu jenem Liede gesetzt hat.

4. Siegfried nimmt Abschied von Genovefa. Beide sind allein in einem Gemach, an dessen Wänden Waffen und Jagdgeräth hängen; durch die geöffnete Thür blickt man auf den Burghof, wo Siegfrieds Mannen mit dem Kreuzbanner auf unruhig schnaubenden Pferden harren. Siegfried, in voller Kriegsrüstung, ist ein frommer, ritterlicher Herr, Genovefa eine wunderbar aufgeschlossene Rose; aber sie hängt matt und welk in seinen Armen, der Schmerz der Trennung droht sie aufzulösen. Wir sehen es diesen seitwärts gesenkten Blicken an, dass sie, fast wie ein letztes Mittel, um ihn aufzuhalten, die leisen Worte seufzt:

> Bist Du so rauh, Gemahl, so wenig freundlich
> Dem schwachen kranken Weibe? — Nun, so höre,
> Ich will die Zunge zwingen, es zu sagen,
> Ich fühle mich seit wenig Wochen Mutter.

Und wieder ist es nicht bloss der gegenwärtige Schmerz, der ihre Seele umfangen hält; auch hier ist es die Ahnung zukünftiger schwererer Leiden.

5. Genovefa, von Gertrud auf den Altan geführt, hört Golo's Liebesklage. Das einzig unangenehme Blatt unter allen. Der Grund liegt zunächst an einer Dissonanz in der Perspektive. Der Künstler hat für das Ganze einen hohen Augenpunkt genommen, um die Gestalten der beiden Frauen vorn auf dem Altan, auf welchen man niedersieht, mit der Gestalt des seitwärts unter demselben stehenden Golo ungefähr auf gleiche Fläche zu bringen. Wenn es aber schon bei der Genovefa stört, dass sie von einem andern Standpunkte aus gezeichnet ist als der Altan, so fällt der dritte, noch niedrigere Augenpunkt für die Figur des Golo noch unangenehmer auf; er scheint wie in verjüngtem Maassstabe vor den Frauen in der Luft zu schweben. Dazu kommt, dass Golo im Ganzen wenig Ausdruck hat und dass der Genovefa statt des milden Ernstes ein Anstrich von Prüderie gegeben ist. Vortrefflich dagegen ist Gesicht und Geberde der alten Lauscherin. An sinnigen Einzelheiten fehlt es auch diesem Blatte nicht. So steht vorn auf dem Geländer des Altans ein Topf mit einer Lilienblume, um welche sich von unten herauf ein üppiger Weinstock rankt; neben dem Golo blühen Tulpen und Mohn, und um sein Haupt schwirrt eine Fledermaus. Im Garten, hinter Golo, plätschert ein Springbrunnen; der Garten wird von den Gebäuden der Burg begrenzt, über denen die Scheibe des Mondes steht.

6. Golo bringt Genovefa in den Verdacht der Untreue und lässt sie mit Drago verhaften. Das Zimmer der Genovefa. Hinten, zwischen zwei Fenstern, aus deren einem man in die Sternen-Nacht hinaus sieht, in einer Nische das Bild der heiligen Jungfrau, zu dessen beiden Seiten Vasen mit Blumen. Vor der Nische ein Gebetpult, auf welchem Notenbücher und eine zierliche Laute liegen. Vorn, an dem runden Tisch, auf dem ein grosser Leuchter steht, waren Genovefa und Drago so eben Willens, sich mit dem Lesen heiliger Legenden zu erbauen; sie werden durch die Eindringenden gestört. Drago, ein frommes, ehrliches, nicht mehr jugendliches Gesicht, schlicht niedergekämmtes Haar, hat sich zum Vorlesen gesammelt; die Hände liegen noch gefaltet vor dem grossen Legendenbuch: er sitzt und blickt gelassen nach der Thür, ohne alle Ahnung dessen, was

in wenig Augenblicken ihm selbst geschehen wird. Genovefa, — sie ist durch ihr ahnendes Gemüth bereits vorbereitet, — hat sich stolz und ruhig, ihrer Reinheit sich bewusst, erhoben; sie schiebt den Stuhl zurück, auf dessen gepolsterter Lehne wir ein zierlich gewirktes Muster bemerken, und wendet sich seitwärts gegen die Eintretenden. Golo, der mit der Linken hastig die Thür aufreisst, weist mit der Rechten ins Zimmer:

> Hier seht ihr selbst, was ich zuvor gesprochen,
> Ermesst nun selber, was sie wohl verbrochen!

Das Haupt wendet er zu seinen Gefährten zurück; über seinem linken Auge wetterleuchtet der Zorn verschmähter Leidenschaft. Neben ihm ist der gute betrogene Wendelin; er reisst das Auge weit auf, um das Unglaubliche gewiss zu schauen, und möchte zugleich mit dem unteren Augenlied das Auge wiederum schliessen; er presst die Hände krampfhaft nieder und würde, die letzten Stufen der Treppe vergessend, in das Zimmer herein stürzen, wenn Golo nicht halb vor ihm stände. Neben Wendelin tritt Benno in das Gemach, das widerwärtige, kalte Gesicht in jene Mephistopheles-Kappe gehüllt; er trägt auf dem rechten Arm die schweren Ketten für Drago und hält in der linken Hand eine kleine Laterne, welche er der Genovefa entgegenreckt. Dem Benno wird eine Hand vertraulich auf die Schulter gelegt, welche ohne Zweifel der wackligen Kapuze zugehört, die hinter seinem Kopf zum Vorschein kommt; ich höre die heimtückischen Worte, die ihm aus der Kapuze zugeflüstert werden. Zwischen Benno und Wendelin, tief im Schatten, sieht man noch ein Stück von einem brutalen Gesicht, auf dessen Rechnung die gewaltige Partisane zu schreiben ist, welche über dem Golo mit ins Zimmer herein ragt.

7. Genovefa's Standhaftigkeit im Kerker. Arme Genovefa! die Pflegerin, deren sie in ihrem jetzigen Zustande so sehr bedarf, hat sie arg verlassen und schreitet wohlbedächtig die enge Treppe, die wir durch die offne Kerkerthür sehen, hinauf zum Ausgang des Thurmes. Und statt ihrer erblicken wir Golo bei der Genovefa, der nunmehr ein Sklav seiner rasenden Leidenschaft geworden ist; er ist vor ihr auf die Kniee gestürzt, und presst mit beiden Händen sein zuckendes Herz nieder; seine Schultern sind krampfhaft gehoben, so dass der laute Schrei im dumpfen Aechzen erstirbt; das Haar über der Stirn bäumt sich wild empor. Genovefa hat das Gesicht abgewandt und hält ihm die Hand abwehrend entgegen. Die Scene wird stumm gespielt, wir hören den Fusstritt der Alten draussen auf der Treppe; aber die Stille ist wie die des Stromes, aus dessen Tiefe schnell Verderben bringende Wirbel aufsteigen.

8. Winfreda, von Golo gedungen, zeigt dem Ritter Siegfried den Treubruch seiner Gattin in einem Zauberspiegel. Golo hat sich zum Siegfried nach Strassburg begeben, wo dieser an einer Wunde niederlag, und ihn bewogen, durch Hexenkünste sich die Bestätigung seiner erlogenen Nachricht geben zu lassen. Das Bild zeigt uns das Zimmer der Hexe. Links, vor dem Spiegel, welcher die ganze Seitenwand einnimmt, steht ein kleines Pult mit dem Zauberbuch; daneben, auf einem Todtenkopf, ein Becken, aus welchem sich giftiger Zauberqualm entwickelt. Teufelchen, Drachen, Schlangen, Schmetterlinge, Vögel, Sterne tanzen in dem Qualm, der kreisend gegen den Spiegel schlägt; drinn sehen wir, wie in einer Laube, in schwachen Linien die Gestalten von Genovefa und Drago, welche nebeneinander sitzend sich fest umschlingen und küssen. Sie sind

beide gar wohl getroffen, aber eben das zeigt recht deutlich die Lüge der ganzen Erscheinung, das frech und unpassend Ersonnene derselben. Golo musste bei dem Siegfried gut vorgearbeitet haben, dass solch leeres Trugbild diesen zum Todesurtheil gegen sein Weib und sein Kind, das er nicht anerkennen will, bewegen konnte. Siegfried sitzt vor dem Spiegel auf einem aus Knochen gebauten Stuhl; er ist im Begriff aufzuspringen und den Drago mit der Faust zu erwürgen; sein Gesicht ist nicht mehr so blühend, wie wir es auf dem vierten Blatte sahen, Spuren, vielleicht mehr der Sorge, als der Krankheit. Neben ihm steht die Hexe Winfreda, ein grosses Weib mit nackten muskulösen Armen; das lange Haar hängt straff herab, arger Hohn zuckt über ihr Gesicht; wir kennen solche Gestalten aus Walter Scott's Romanen. Hinter dem Siegfried steht, sich auf die Lehne des Stuhls stützend, Golo; er ist noch im Reisekleid. Heimlich legt er der Alten eine Börse in die Hand und blickt mit in den Spiegel, düstere Schadenfreude, befriedigte Rache und stete, unaustilgbare Lust an dem Anblick des schönen Weibes im Gesicht. Ihm zur Seite ist ein offnes Fenster; auf das Kreuz desselben hat sich ein grosser Schuhu gesezt und glotzt in den Spuk herein.

9. Genovefa flösst ihren Mördern Mitleid ein. Mit dem neugebornen Kindlein ist sie hinausgestossen in die kalte Wüste, und nach dem Haupte des Kindes reckt sich bereits die Hand des gedungenen Mörders. Sie kauert angstvoll am Boden, umfasst das Kind mit dem linken Arm und hält die Rechte schützend über seinem Kopf, indem sie flehend zu den Mördern aufblickt. Der eine von diesen, der Köhler Grimoald, ist auch schon erweicht; er hält das Messer, das erst gegen sie gerichtet war, jetzt zürnend dem andern entgegen. Dieser ist Benno. Wir erkennen auf den ersten Blick dasselbe widerwärtige Gesicht, welches wir im sechsten Blatt gesehen; der Kappe ist hier noch eine Hahnenfeder zugesellt, welche an der Mütze steckt. Noch scheint er gar nicht Willens, sich seine Beute entgehen zu lassen; dafür hat das von Natur so durchaus gleichgültige Gesicht noch viel zu viel Bewegung. Indess, wenn er die linke Hand nicht zurückziehen und mit der rechten, in welcher der Dolch befindlich ist, weiter vorrücken wird, so glauben wir es dem Ausdruck im Gesicht des Grimoald, dass er aus seinen Worten Ernst machen wird:

> Zurück! sonst stoss' ich Dir das blanke Eisen
> In Deinen Schelmenwanst.

Vortrefflich hat Führich in dieser Figur des Benno die hastige Bewegung und das leise Zaudern bei der verfänglichen Drohung des Grimoald auszudrücken gewusst; dazu kommt der vom Winde rückwärts geschlagene Mantel, dessen Faltenwurf sehr gelungen ist. (An dem rechten Unterarm des Grimoald könnte die Verkürzung deutlicher gezeichnet sein.) Zwischen Beiden steht ängstlich das mitgelaufene Windspiel, dem hernach, als Zeichen des vollzogenen Urtheils, Zunge und Augen ausgeschnitten werden. Die Handlung geht in einer wilden Schlucht vor, durch welche der Wind hinfährt. In der Ferne sieht man die Thürme des Schlosses, zu dem Genovefa nun nimmer zurückkehren soll.

10. Ein Engel tröstet Genovefa mit dem Bilde des Gekreuzigten. Genovefa hat in dem von Menschen unbetretenen Walde in einer Höhle ein gastliches Asyl gefunden, das uns der Dichter freilich nicht allzufreundlich schildert:

Die Wüstenei, anstatt ihr schönes Haus,
Statt ihres Prunkgemachs die finstre Kluft;
Statt Diener gingen Thiere ein und aus;
Statt schöner Speisen Kräuter in der Gruft;
Statt reicher Betten Aengstigen und Graus
Auf dürren Reisern in der kalten Luft;
Der edlen Perlen musste sie entbehren,
Statt deren dienten ihre heissen Zähren.

Führich aber hat uns im Gegensatz dieser Worte — es ist gerade einer von den „schönen Sommertagen" — einen gar anmuthigen Waldes-Haushalt dargestellt. Neben dem Eingang zur Höhle entspringt unter den Wurzeln eines alten Eichbaumes eine Quelle, welche sich vorn, am Rande des Bildes, hinzieht und den Eingang fast wie eine Insel umschliesst; Brombeer-Genist und Kräuter stehen am Ursprung der Quelle. Die Hirschkuh, deren Milch im Anfang das Leben des kleinen Schmerzenreich erhalten hat, säuft aus dem Wasser. Schmerzenreich, in einem Kleid von Fellen, spielt mit zwei Kaninchen und faltet dem einen die Pfötchen, wie es ihn die Mutter zum Gebet des Vaterunser gelehrt hat; eine überaus anmuthige kleine Gruppe. Eine Bachstelze sitzt an der Quelle; weiterhin stehen ein Paar gravitätische Kraniche, deren einer sich so eben mit höchsteigenem Schnabel ein Fischlein fängt; aus dem hohlen Eichbaum schaut ein kluges Käuzlein heraus; auf einem Ast der Eiche sitzt ein Eichkätzchen und nagt an einer Nuss; daneben, an einer Tanne, klopft eifrig ein Specht. Auf der andern Seite, im Hintergrund, schaut ein junger Zwölf-Ender zwischen den Tannenbäumen hervor. Alles haust in tiefem Frieden nebeneinander, Eins um das Andre unbekümmert; man wird fast versucht, Genovefa um ihr stilles Waldleben zu beneiden. Sie selbst kniet mitten im Bilde vor der Erscheinung des Engels, der, von seinen langen Flügeln getragen, zu ihr nieder geschwebt ist und ihr das elfenbeinerne Crucifix entgegenreicht. Sie hat ein weites Gewand um den Leib geschlagen, Arme und Brust sind nackt, das Haar hängt glatt über Rücken und Seiten herab. Ihr mildes, frommes Antlitz ist zu dem Engel empor gerichtet, sie will so eben das Crucifix in Empfang nehmen. „Keinem Beschauer wird es entgehen, dass der geistige Verkehr zwischen Genovefa und dem Engel keinen aufmerksamen lebendigen Zuhörer hat, als den, welcher den Boten des Trostes gesandt hat."

11. Golo stürzt seinen Helfershelfer Benno vom Felsen. „So kummervoll und einsam sich auch das Leben Genovefa's hinschleppt: so sind ihre Thränen doch nichts gegen die Höllenpein Golo's, den die Schmerzen unbefriedigter Leidenschaft und der Vorwurf einer blutigen That von Siegfried's Schlosse in die Wildniss trieben. Er will sein Gewissen übertäuben durch die Freuden der Jagd. Sein Helfershelfer Benno begleitet ihn. Aber auch die Mühen des Tages lassen ihn nicht ruhen. Wir sehen ihn in diesem Blatt auf dem Gipfel eines Berges, den er halb wahnsinnig im Mondschein mit Benno erklommen hat. Nachdem Golo gefragt: wie Genovefa ausgesehen, als sie zum Tode ging, und wie sie Benno ermorden konnte? wird ihr Zwiegespräch heftig und thätlich." — „Auf mich willst Du die Schuld nun wälzen, Schurke?" ruft Golo, fasst den Benno mit Riesengewalt, um ihn hinab zu schleudern in den Abgrund, drin ein Fluss vorüberstrudelt. Vortrefflich ist die Zeichnung beider Figuren. Golo, den

man fast von hinten sieht, hat Benno mit der Rechten ins Gewand unter dem Kinn gefasst und reisst mit der Linken dessen rechten Fuss vom Boden; so hält er ihn einen Augenblick schwebend über dem Abgrund, während Benno, das Gesicht angstvoll verzerrend, seine linke Hand um Golo's rechte klammert und mit seiner rechten in die leere Luft greift. Zur Seite tritt Einer in Pilgerhülle aus dem Walde; es ist Otto's Geist, Golo's Vater. Zu seiner Strafe muss er Augenzeuge von der Verworfenheit dessen sein, den er in verbotener Liebe gezeugt hat. — Ich hätte diesem Geist, statt der bepanzerten Beine, ein längeres Pilgerkleid gewünscht, damit er unmittelbarer, ich möchte sagen, mehr wie aus dem Boden gewachsen erschiene.

12. Siegfried findet die Genovefa wieder. Dies Blatt zeigt uns nochmals die Höhle der Genovefa, aber von einer andern Seite. Das Crucifix ist über der Quelle zwischen der Tanne und Eiche aufgestellt; zwei, auf den Seiten desselben gepflanzte und oben zusammen gebundene Zweige bilden eine Art Nische. Von der befiederten Waldgenossenschaft des vorigen Blattes sehen wir auf diesem nichts mehr; dafür haben sich einige Tauben als Mitbewohner der Höhle eingefunden. Vorn steht Genovefa, in Siegfried's Mantel gehüllt, den er ihr vorhin zuwarf, um ihre Blösse zu bedecken; sie neigt ihr Haupt zu Siegfried nieder, der sie erkannt hat und unter der Riesenlast ihres Unglücks und seiner Schuld besinnungslos zu Boden gestürzt ist; er liegt platt auf dem Boden da. Der rechte Winkel, welcher auf diese Weise durch die beiden Hauptfiguren des Blattes gebildet wird, möchte von manchem Kritiker, dessen Auge stets nach wohlgeordneten Gruppen verlangt, getadelt werden; aber ich glaube, es giebt Momente im Leben, wo der Schmerz auch die wohlgeordnetsten Gruppen auseinander zu reissen im Stande ist. Siegfried hat das Haupt bereits erhoben und die Hände vor sich auf dem Boden gefaltet; man sieht, dass es ihm Mühe kostet, die verlornen Gedanken wieder zusammen zu suchen. Neben Genovefa steht die Hirschkuh und sieht sorglich nach dem Walde, aus dem so eben der kleine Schmerzenreich mit seinen beiden Kaninchen hervoreilt. Er trägt Kräuter in seinem Röckchen, welche er zur Speise für die Mutter gesammelt hat.

13. Siegfried führt die wiedergefundene Genovefa in seine Burg heim. Ein Blatt voll Jubel und Freude und Sonnenschein. Und doch geht eine leise Dissonanz hindurch: wir bemerken, wenn wir die Gestalt der Genovefa aufmerksamer betrachten, dass diese laute Lust nicht zu ihren abgezehrten Wangen und zu der Art, wie sie sich matt in den Arm des Siegfried hängt, passen will, und dass ihr Lächeln nur der Befriedigung ihres letzten irdischen Wunsches gilt. Genovefa ist wieder wie andre Frauen gekleidet; hinter ihr sehen wir die Hirschkuh, die, wenn auch stutzig ob solchen Gedränges, doch getrost der Herrin nachschreitet. Jäger zu Fuss und zu Pferde, ihre Freude auf verschiedene Weise äussernd, folgen. Vor dem neu verbundenen Ehepaar geht Wendelin (den wir bereits im sechsten Blatt liebgewonnen haben) und trägt Schmerzenreich auf dem Arme, welchem gleichfalls ein anständigeres Kleidchen angezogen ist; mehrere Kinder langen zu ihm empor; — eine anmuthige Gruppe. Jubelnd eilt die Schlossbewohnerschaft durch das Thor den Ankommenden entgegen.

14. Golo's Tod. Wir erkennen dieselbe Schlucht, in welcher Golo die Genovefa und ihr Kindlein wollte morden lassen; dieselbe, von der es in jenem traurigen Liede heisst:

Dicht von Felsen eingeschlossen,
Wo die stillen Bächlein gehn,
Wo die dunklen Weiden sprossen,
Wünsch' ich bald mein Grab zu sehn.
Dort im kühlen, abgelegnen Thal
Such' ich Ruh' für meines Herzens Qual.

Und vorn liegt Golo, auf den Boden hingestreckt, die Hände über der Brust zusammengebunden. Die männlich-kräftige Gestalt, deren volle Schönheit sich in dieser Lage entwickelt, möchte den Tod, welchen das gebrochene Auge und der leise, krampfhafte Zug am Munde kund giebt, gern Lügen strafen; aber der aus der Brust emporragende Lanzenschaft spricht allzu verständlich. Die Schergen, welche ihm ein Grab versagt, schleichen hinten so eben um eine Felsecke davon. Aber neben dem Golo steht der Schäfer Heinrich, der ihm einst das Lied gesungen; er beweint, der einzige, seinen Wohlthäter, und wir wissen es, dass er ihm das Grab „im einsam grünen Thal" bereiten wird. Vorn steht eine Distel, deren Kopf niedergeschlagen ist.

15. Genovefa's Tod. Genovefa liegt auf dem Sterbelager, die Hände, in denen sie ein kleines Crucifix hält, über der Brust zusammengelegt, die Augen geschlossen. Sie ist aber noch nicht gestorben; sie träumt, und zwar von den nahen seligen Freuden, deren Bild sie hernach scheidend den Ihrigen zurücklässt. Hinter dem Lager steht der Bischof Hidulfus, der ihr das Sakrament gereicht hat; er taucht den Wedel in das geweihte Wasser, um sie damit zu besprengen. Neben ihm noch zwei Geistliche. Vor dem Lager kniet Siegfried und stützt die Stirn bekümmert mit der rechten Hand, indem er seine linke auf die rechte der Sterbenden legt. Neben dem Siegfried sitzt Schmerzenreich auf einem Fussbänkchen, — eine Gestalt, vielleicht die bedeutendste des ganzen Heftes. Führich hat in ihr auf wunderbare Weise alle zarte, liebenswürdige Kindlichkeit mit dem tiefen Ernst, der so früh schon im Begriff ist, den irdischen Freuden zu entsagen — er theilt nach dem Tode der Mutter die Einsiedlerschaft des Vaters — zu vereinigen gewusst. Nachlässig sitzt er da, das Kinn in die linke Hand stützend, und blickt über das Antlitz der Mutter weit hinaus, mit einem Blick, dem wir es glauben, dass er den Vater zu trösten in die Worte auszubrechen vermag:

O lass sie ziehn, denn das ist ihr Verlangen,
Nach Himmelslichte steht ihr frommer Sinn,
Die Erde nährte sie mit Pein und Bangen,
Nun geht sie in die ew'ge Freiheit hin.
— — — — — — — — —
Sie ist die Müdeste, sie geht voraus,
Wir kommen nach in unsres Vaters Haus.

Die Sterbescene wird durch eine offne Thür gesehen, auf deren beiden Seiten Trauernde knieen, nicht sowohl Diener des Schlosses, als vielmehr Repräsentanten des gesammten Publikums, das an der frommen Legende sich erbaut hat. Das weinende Mädchen zur Rechten hat, ich weiss nicht ob in ihren Formen oder in ihrer Stellung, etwas Griechisches, was aber gerade der Weltlichkeit des Beschauers, im Gegensatz zu jener Heiligen,

angemessen sein dürfte. Der Jüngling zur Linken faltet ruhiger die Hände. Ueber ihm ist die schon bei den Zeichnungen zum Gebet des Herrn erwähnte Tafel angebracht, auf welcher die Anfangsbuchstaben von Joseph Führich's Wahlspruch zu lesen sind: O. A. M. D. G.

Randzeichnungen zu den Dichtungen der deutschen Classiker von Eugen Neureuther. 1832. 1. Theil. 1., 2., 3. Heft; 2. Theil, 4. Heft (das Heft aus 8 Blättern bestehend).

(Museum 1833, No. 3.)

Es ist ein eigen Ding mit dem Lesen von Gedichten. Ich will nicht von der Unmöglichkeit reden, eine Sammlung Gedichte quer durchzulesen wie etwa einen Roman; auch das Einzelne, wenn es die beabsichtigte Wirkung erreichen soll, macht seine besondern Ansprüche: Vieles ist besser zu hören als zu lesen, Vieles besser zu singen. Romanze und Lied wollen beide in der Regel mehr sagen, als in den wenigen Worten selbst steht; sie sind Skizzen, zu denen der Beschauer ein gut Theil eigner Phantasie mitbringen muss; sie sind wie musikalische Instrumente, deren Resonanzboden lange nachklingt.

Es will sich daher wohl schicken und ist eigentlich ein Bedürfniss des Gedichtes, wenn es nicht im dürftigen Gewande seiner nüchternen Buchstaben (deren Form im letzten Jahrhundert bei uns leider gar so nüchtern geworden ist) vor unsre Augen tritt, sondern wenn um dasselbe sich mannigfache Bilder umherschlingen, Figuren und Schnörkel, Blumen und Thiere, Ranken und Früchte und dergl., die entweder mehr den Inhalt verbildlichen oder mehr ihn träumerisch für das nachsinnende Gemüth hinausspinnen oder aber, was auch nicht eben zu verachten ist, nur als ein würdiger Rahmen schöner Gefühle oder Gedanken zu betrachten sein sollen.

Das fühlte man vor Zeiten gar wohl. Wie wunderlieblich nehmen sich in den alten pergamentenen Gebetbüchern jene bunten Einfassungen aus, welche neben den ernsthaftesten, oft klagereichsten Gebeten des sündigen Geschlechtes mit ihren Blümchen, Vögelchen, Schmetterlingen und Würmchen die helle, fröhliche Kinder-Unschuld der Frühlings-Natur hinzustellen scheinen! Wie sinnreich sind jene weissen Sprüche des arabischen Korans über einen reichen, blumig verschlungenen Grund hingezogen, daraus sie selbst fast nur wie dunkler gefärbte, bedeutungsvollere Blumen hervortauchen! — Das fühlt auch der Dichter noch heute, wenn er, was lebendig in ihm ist, genügend zur Gestalt zu bringen wünscht.

Gar grossen Dank sind wir den Bestrebungen Neureuther's schuldig, der es unternommen, die Lieder unsrer Dichter in anmuthigerem Aeusseren, jegliches von eigenthümlichen Bildern und Träumen umgeben, uns vor die Augen zu führen, und dem es weder an einer mährchenkundigen, reichen und beweglichen Phantasie, noch an einer fügsamen Hand zu diesem Unternehmen mangelt. Mehrfach sind bereits seine Randzeichnungen zu Göthe'schen Gedichten und zu bayerischen Volksliedern besprochen

worden; es dürfte anmaassend erscheinen, nach der Empfehlung, die diesen von dem alten Dichterkönige, ehe er scheiden ging, an sein Volk mitgegeben wurde, noch etwas Besondres hinzufügen zu wollen.

Ein neustes Werk von Neureuther ist das in der Ueberschrift genannte. Auch hier finden wir dieselbe Gabe phantastischer Nacherfindung, dieselbe arabeskenartige Verschlingung der handelnden Figuren, dieselbe unerschöpfliche humoristische Laune, welche seinen früheren Werken eigen war. Schon der Umschlag dieser Hefte enthält in dem Rahmen von zierlich gewundenem Ranken- und Blätterornament, belebt von Vögelchen, Eichkätzchen, Schnecken und Schmetterlingen, zu oberst mit ein Paar Sternblumen geschmückt, unten durchkrochen von seltsamen Molchen, ein kleines Meisterwerk. Der Inhalt des ersten Theiles besteht aus Gedichten vom König Ludwig, von Göthe, Schiller, Wieland, Bürger, Hebel, Platen, Uhland, Körner, Tieck, Klopstock; das Titelblatt enthält Göthe's Apotheose. Das vierte Heft giebt Gedichte von Langbein und Göthe.

Wir wollen hier nur auf einige der vorzüglichsten Blätter aufmerksam machen. Vor Allem dünkt uns das erste Blatt zu Göthe's Zauberlehrling wohlgelungen, dessen reiche Ausstattung nur Einer Strophe des Gedichtes Raum gegönnt hat. Da sehen wir in der Mitte den unglücklichen Jünger, der das mystische Band umgehängt hat, wie er sich verzweifelnd gegen das von allen Seiten auf ihn einströmende Wasser zu vertheidigen sucht; allerlei fabelhaftes Gethier, Vögel, Frösche, Fische und dergl., das auf den Ranken umhersitzt und daraus hervorwächst, speit das Wasser in dicken Strahlen, und selbst aus den Kelchen der Blumen ergiesst es sich, wie aus Giesskannen, auf sein Haupt. Unten ist es wie ein See, und ein Krebs langt eben mit einer grossen polypenartigen Blume, statt der Scheere, nach dem Verzweifelnden. Seitwärts sitzt ein Aeffchen gravitätisch mit Zaubermütze und Besen auf einem grossen Akanthusblatt, und wieder sehen wir den verhängnissvollen Besen in der Mitte aufgerichtet, ausgehend in ein seltsames Eulengesicht, das mit seinen Krallen die Blumenkelche auf den armen Jungen richtet. Neben dem Besen aber, auf hohem Blumenthrone, sitzt der alte Meister, der eben im Begriff ist, den tollen Spuk durch sein mächtiges Wort zu bannen. — Nicht minder gefiel uns das erste Blatt zu Körner's „Männer und Buben.“ Oben auf einem breiten Blumenbeete der rüstige, deutsche Kämpfer mit Glas und Flamberg, und hinter ihm, in der Ferne, die Schaar der Seinen. An den Seiten ziehen sich Blumenranken nieder, und hier wächst, in ergötzlichem Contrast gegen den oberen Raum, all das jämmerliche Philistergesindel, davon die einzelnen Strophen des Liedes sprechen, aus kleineren Kelchen hervor; meisterhafte Karikaturen, besonders der Sterbende, der vor dem Tode über ihm sich entsetzend, sich tief in den geöffneten Kelch zu verkriechen strebt. Mit vieler Laune ist das erste Blatt zu Langbein's goldnem Hut gezeichnet, mit eigenthümlicher Phantasie und einer an's Schauerliche streifenden Grazie die fünf Blätter zu Göthe's Braut von Korinth.

Mehrfach hat Neureuther auch, statt arabeskenartig das Lied zu umschliessen, nur eben Bilder beigefügt, welche die etwa erzählte Geschichte selbst darstellen sollen. Doch möchten wir ihm hierin Vorsicht rathen, da ihm die historische Composition nicht immer glückt. So ist das Bild über Bürger's Lenore wenig gelungen (andre Randbilder dieses auf 5 Blätter geschriebenen Gedichtes sind dagegen vortrefflich), ebenso erscheint das Bild über dem Liede aus Tieck's Genovefa: „Dicht von Felsen eingeschlos-

sen", matt, besonders wenn man es mit Führich's ausgezeichnet schöner Darstellung dieses Momentes vergleicht. Doch ist auch hier vieles Vortreffliche, namentlich wenn der Gegenstand selbst eine phantastische Auffassung erlaubte, oder wenn der Künstler im Stande war, ihn wiederum arabeskenartig dem gegebenen Raume anzuschliessen. Wir erwähnen hier u. A. des schönen Schlussbildes zu Schiller's Taucher, welches auf dem Grunde des Meeres den todten Jüngling, den Becher in seiner Rechten, darstellt, von widerwärtigem Seegewürme umschlungen und angestaunt. Gar lieblich und sinnreich dünkt uns auch das Schlussbild zu dem Gedichte: die Mutter am Christabend, wo die Darstellung des Kinderfestes auf's Anmuthigste in die Arabeske verflochten ist.

Noch näher in das Einzelne einzugehen, erlaubt hier weder der Raum, noch möchten sich diese fröhlichen Spiele der Phantasie genügend mit Worten wiedergeben lassen. Schliesslich aber wollen wir nicht mit dem Künstler rechten, dass er, statt die zartere Radirnadel anzuwenden, es vorgezogen hat, seine Compositionen mit der Feder auf Stein zu zeichnen, was zwar wohlfeiler, wodurch uns aber auch manche Feinheit des Ausdruckes verloren gegangen ist. Doch scheint wenigstens das wünschenswerth, dass diese Gegenstände gleich von vorn herein in Gestalt eines Buches in die Welt kommen möchten, statt auf einzelnen, nur auf einer Seite bedruckten Blättern; hiedurch würde zugleich der Uebelstand gehoben, dass ganze Gedichte, deren erste Strophe nur eine Randzeichnung erhielt, von gesonderten, zuweilen gänzlich unverzierten Blättern nachgeschleppt werden müssen.

Auf alle Fälle aber bleibt dem wackern Künstler noch ein reicher Stoff zu seinen Darstellungen übrig; vielleicht versucht er es einmal mit der Ausschmückung eines grösseren Ganzen. Wie im Kleinen Lied oder Romanze, so dürfte im Grossen das Mährchen der willkommenste Gegenstand sein; unerschöpflich ist der Reichthum unsrer Volksmährchen, Trefflichstes von einzelnen Dichtern geliefert, — wir erinnern nur an Novalis überaus anmuthiges Mährchen von Rosenblüthchen und Hyacinth, das fast schon in seinen Worten wie eine Arabeske anzuschauen ist.

Die Arabeske aber ist das Mährchen der bildenden Kunst.

Die Geschichte von den sieben Schwaben, mit zehn lithographirten Darstellungen. Stuttgart, Fr. Brodhag'sche Buchhandlung. 1832. in 4.

(Museum 1833, No. 4.)

Wenn es seit dem Ambrosianischen Codex des Homer und seit dem Vaticanischen des Virgil nicht an tüchtigen Künstlern gefehlt hat, welche das klassische Epos mit mehr oder minder klassischen Bildern zu verzieren beflissen waren, so haben sich neuerdings, mit der neuerwachten Liebe zur Vorzeit unsres Volkes, die Bestrebungen der Kunst nicht minder auch dem nationalen Epos zugewandt und auch auf diesem Felde die reichsten Kränze gewunden. Dass Namen, wie Siegfried und Chriemhild,

wie Dietrich und Parcival, nicht mehr vergessen sind oder unsre Ohren nicht mehr barbarisch verletzen, das danken wir keineswegs den neueren Philologen und Dichtern allein, dazu haben ihnen die Künstler redlich in die Hände gearbeitet.

Doch lange noch sind die Stoffe nicht erschöpft, noch sind nur eben erst die reichen Adern des köstlichen Erzes angeschlagen. Auch bringt ein jedes Ding zugleich seine Kehrseite mit, und wie die tolle Wirthschaft der Komödie sich unmittelbar an die tief-ernste Tragödie anschliesst, so hat es auch zu keiner Zeit an den ergötzlichsten Parodien der hochschreitenden Epopöe gefehlt. Wie viel davon bei uns erhalten und wie viel Laune und Lust, um für die Erhaltung zu sorgen, noch im Volke vorhanden ist, das bezeugen die Tischchen an den Strassenecken, welche neben den neuen Liedern, gedruckt in diesem Jahr, neben dem hörnen Siegfried und den Haimonskindern, die Geschichten vom Till Eulenspiegel, vom Pommerschen Fräulein, von Münchhausen's Lügen u. s. w. um ein Geringes feil bieten; und das Bedürfniss nach bildlicher Darstellung des Gelesenen spricht die Menge der freilich nicht allzu künstlerisch angefertigten Holzschnitte aus, welche in diesen Büchern vielfach den Text unterbrechen.

Die in der Ueberschrift genannte Verlagshandlung hat es unternommen, einem dieser Bursche, oder eigentlich siebenen von ihnen, ein schönes Kleid anzuziehen, dass sie es wagen dürfen, ungescheut die vornehmsten Salons, die zierlichsten Boudoirs zu betreten; auch wird es ihnen hoffentlich auf diese Weise gelingen, zugleich in den nördlichen Theilen unsres Vaterlandes, wo sie bisher weniger gekannt waren, Freunde und Gönner zu finden. Schreiber dieses bedauert nur, dass es hier nicht der Ort ist, näher auf eine Charakteristik dieser vortrefflichen Schwabengeschichte einzugehen: der kühne Argonautenzug jener sieben Helden, wie sie sämmtlich den schweren Spiess tragend, durch die schwäbischen Gauen wandern, steckt so voll der ergötzlichsten Episoden, die eigentliche Hauptaction, wo das Häslein, von dem Lärmen erschreckt, davon läuft, ist so schlagend, der Schluss so wunderlich beruhigend, dass schwerlich ein würdiges Seitenstück zu finden sein dürfte. Hier haben wir es nur mit den zehn Bildern zu thun, mit denen das saubre Büchlein ausgestattet ist; aber auch die Bilder stecken so voll des erquicklichsten Humores, dass sie keineswegs als blosse Aushängeschilder für die Geschichte betrachtet werden dürfen. Der Zeichner (sie sind mit der Feder auf Stein gezeichnet) hat sich nicht genannt [1]; doch erkennen wir ohne Mühe eine Münchner Schule in den Bildern; und vortrefflich passt der Kothurn dieser Schule, der sich hier besonders in einem streng stylisirten Faltenwurfe zeigt, zu dem burlesken Ernst, der über der ganzen Geschichte waltet und in dem quasi-religiösen Schlusse einen eignen Reflex über sie zurückwirft. Glücklich sind die Situationen für die einzelnen Bilder gewählt, höchst charakteristisch die einzelnen Helden, ihren Eigenthümlichkeiten gemäss, aufgefasst und in den verschiedenen Situationen durchgeführt. Wie würdevoll sitzt gleich auf der vorderen Seite des Umschlages der zerlumpte Spiegelschwab da, mit Bierkrug und Kanne, wie tiefsinnend verrichtet er sein berühmtes Spiegelgeschäft! Wie überfein und zierlich, trotz des Tanzmeisters fünf Positionen, macht später der verliebte Blitzschwab dem schönen Kätherle aus der Herrschaft Schwabeck den Hof! Vortrefflich ist das Entsetzen, von dem das böse Weib des Spiegel-

[1]) Es ist Dr. Fellner.

schwaben gepackt wird, als dieser ihr, in's Bärenfell gehüllt, liebkost. Grossartige Verkürzungen (z. B. Fusssohle und ein wenig Gesicht als Bezeichnung eines ganzen Menschen) bietet das Blatt, wo sämmtliche Sieben, statt in's Meer, in ein blühendes Flachsfeld hinabspringen. Kühn und lebendig ist der Unterricht, den der Allgäuer dem Studenten Adolphus in den Schwabenstreichen (mit der umgekehrten Peitsche nämlich und ad posteriora) ertheilt. Am gelungensten dürfte das folgende Blatt sein, wo die sieben Schwaben, nachdem sie am Bodensee angekommen sind, vor ihrem Kampfe zum letzten Mal Mittag halten und dabei Todesbetrachtungen anstellen; der tiefe Ernst des langen Allgäuers, die stets gleiche Dummheit des dünnen Nestleschwaben, die Verzweiflung des dicken Knöpfleschwaben, der indess, seinen strömenden Thränen zum Trotz, doch einen ungeheuren Kloss in's Maul zu schieben vermag, dürften nicht leicht treffender darzustellen sein.

Um indess ernsthaften Leuten kein Aergerniss zu geben, brechen wir hiemit ab. Schliesslich aber wünschen wir nochmals dem artigen Büchlein recht viele Leser und Beschauer und dem Unternehmen überhaupt recht würdige Nachahmer. Dass es an Stoff dazu nicht fehlt, haben wir oben bereits angedeutet; dass es auch an Künstlern nicht fehlt, beweisen z. B. Adolph Schrödter's Bilder auf der letzten Berliner Ausstellung. Schreiber dieses sah von ihm einen Münchhausen, der von seinen auf eine Schnur gezogenen Enten in die Luft getragen wird, eine Zeichnung, die ihm das Herz schwer gemacht hat; möge er sie bald radiren, möge er uns den launigen Gesellen in recht vielen Abenteuern vorführen!

Sculptur. — Berlin.

(Museum 1833, No. 5 f.)

Im Atelier des Professor **Ludwig Wichmann** ist gegenwärtig das Gypsmodell einer überlebensgrossen Statue Christi aufgestellt, welches — einer eignen, unzerstreuten Beleuchtung, wie ein jedes plastische Werk, bedürftig — bei der vorigen Kunstausstellung dem übergrossen Andrange von Gegenständen gewichen war. Der Künstler hat die Statue des Heilandes etwa als einen Altarschmuck, statt des sonst gebräuchlichen Crucifixes, gearbeitet. Aber er vermied sowohl die hergebrachte, wenig künstlerische Form des letzteren, er hatte nicht die Absicht, seine anatomischen Kenntnisse an einem auf die Folter gespannten Leichnam zu entwickeln, als er auf der andern Seite auch nicht einen bestimmten Moment aus dem Leben des Heilandes festzuhalten suchte. Sein Werk hat einen wesentlich symbolischen Charakter. Noch erinnern die liebevoll ausgebreiteten Arme an die Stellung des Gekreuzigten (welche so von den Dichtern christlicher Vorzeit gedeutet worden ist), noch wird hinter der Statue selbst ein hohes teppichbehangenes Kreuz aufgestellt werden; aber an der Stelle des Todten sehen wir den Auferstandenen. Dieser Umstand gab dem Künstler zugleich die Freiheit, den Oberkörper unbekleidet darzustellen und nur die unteren Theile durch ein um die Hüften gewundenes Gewand zu verhüllen. Mit

Glück sind die typischen Formen des Kopfes beibehalten, ist der Ausdruck einer heiligen Ruhe, eines milden Ernstes wiedergegeben. Es wäre gewiss wünschenswerth, dies vielfach verdienstliche Werk, in Marmor ausgeführt, in einer Hauptkirche aufgestellt zu sehen. Auch dürfte es nur wenig Kosten verursachen, wenn kleinere, so häufig ganz schmuckleere Kirchen mit einem Gypsabguss desselben ausgestattet würden. —

Der Professor Rauch, mannigfach von dem Könige von Bayern mit der Anfertigung würdiger Kunstgegenstände beauftragt, hat so eben das Gypsmodell einer für die Walhalla bestimmten Victorienstatue vollendet; man ist im Begriff, den Marmorblock für dieselbe zu behauen. Die Walhalla wird bekanntlich aus einer langen, oblongen, von einem Tonnengewölbe überspannten Halle bestehen; zwei breite Gurtbögen, von je zwei vortretenden gekuppelten ionischen Säulen getragen, werden diese Halle in drei Räume sondern[1]). An den Wänden werden die Büsten ihren Platz finden. Um indess diese lange Reihen zu unterbrechen, soll in der Mitte einer jeden Seitenwand eine Victoria aufgestellt werden. Die genannte Statue ist eine der für den Mittelraum bestimmten, sitzend, lebensgross. Sie ist mit dem Chiton bekleidet, der von der linken Schulter niederfällt; der Ueberschlag vorn ist über der rechten Schulter befestigt und unter dem linken Arm durchgeschlungen. Das Haar ist in einen Knoten gewunden, das Haupt ein wenig vorgeneigt. Sie hält in jeder Hand einen Kranz, die rechte etwas erhoben, die linke ruht auf der Lende. Die Füsse sind leicht gekreuzt.

Es scheint überflüssig, der Würde, Reinheit, Idealität, der Besonnenheit und des ernsten Styles, deren Gepräge, wie ein jedes Werk von Rauch, so auch dieses trägt, hier besonders zu erwähnen. Diese Victoria zeichnet sich zunächst durch eine eigene jungfräuliche Frische, durch eine besondre Elasticität der Formen aus. Sie macht, obgleich sie fest und ruhig sitzt, den Eindruck, als sei sie im Begriff, sich von ihrem Sessel zu erheben und mit dem aufgehobenen Kranze das Haupt des Würdigen zu schmücken.

Die Indulgenz des heiligen Franciscus, al Fresco gemalt in der Engelkirche bei Assisi, von Friedrich Overbeck. Nach dem Carton gezeichnet und lithogr. von J. C. Koch. München 1832.

(Museum 1833, No. 6.)

Es wird den Freunden der Kunst angenehm sein, von diesem vielbesprochenen Bilde Overbeck's durch das vorliegende Blatt eine ziemlich genaue Anschauung zu bekommen. Das Bild, bekanntlich an dem Giebel des kleinen inneren Kirchleins gemalt, zeigt zu oberst Christus und Maria, in einer Glorie sitzend, von lobsingenden und musicirenden Engeln umgeben. Maria neigt sich fürbittend zu Jesu und dieser blickt segnend und gewährend auf den heil. Franciscus hernieder, welcher auf der einen Seite

[1]) Dies war in der That der ursprüngliche, nachmals veränderte Plan.

des Bildes, die Arme emporbreitend, kniet. In der Mitte des Bildes steht ein Altar, über den man, durch das geöffnete Portal, in eine öde Wintergegend hinaussieht; neben dem Portal aber ist ein blühender Rosenstrauch, und aus den Wolken, welche jene heilige Vision tragen, fallen Rosen nieder auf den Altar. Zur Seite des Franciscus stehen zwei Engel mit Pilgerstäben, deren einer in seinem Gewande bereits einen Theil der Rosen trägt, welche Franciscus dem Papste zur Bestätigung der Vision und dessen, was ihm der Erlöser verheissen, (eines bestimmten Ablasses für diese Kirche), zu überbringen hat. Auf der andern Seite des Altares knieen zwei Ordensbrüder des Heiligen, denen das Wunder anzuschauen und mit zu bezeugen vergönnt war.

Der Zeichner der vorliegenden Lithographie hat die Bestimmtheit und Zartheit, die Einfalt und Frömmigkeit, welche Overbeck's Werken eigen sind, mit Glück wiederzugeben gewusst; einfache und reine Schraffirungen in den Schatten, grosse Lichtpartieen sind der nach keinem Effekt oder Sinnenreiz hinstrebenden Behandlung des Cartons, wir glauben auch des Gemäldes selbst, wohl angemessen. Es gehört dies Blatt mit zu jenen Grüssen, die aus dem Frieden, welchen der Meister sich erworben, mahnend in unser vielfach bewegtes Kunsttreiben herübertönen.

Karikatur der Engländer.

(Museum 1833, No. 14 f.)

Die Karikatur der Engländer scheint sich im Ganzen mehr nach einer gewissen phantastischen Richtung zu neigen. Schon der Name bezeichnet nicht sowohl eine unmittelbar aus den Hefen des Lebens gegriffene Darstellung, als vielmehr eine solche, welche wesentlich der Laune und dem Humor des Einzelnen ihre Entstehung verdankt. Natürlich aber hat es eine solche Laune nur mit den Gemeinheiten und Thorheiten des Lebens zu thun, welche sie an die Stelle des Allgemeinen und Wahren zu setzen liebt und deren Nichtigkeit sie in solchem Widerspruche aufs Ergötzlichste zu offenbaren weiss.

Der Meister der englischen Karikatur ist heutiges Tages ohne Zweifel Cruikshank, auch bei uns vielfach bekannt durch seine Skizzen und Radirungen, durch seine Bilder zu W. Scott's Dämonologie, zu Chamisso's Schlemihl u. s. w. Den früheren Arbeiten stellt sich sein neuestes Werk: „Illustrations of Smollet, Fielding und Goldsmith, in a series of forty-one plates," würdig zur Seite. Eine unerschöpfliche Phantasie, welche sich in seltsamen Verzerrungen der Gestalten des gemeinen Lebens wohlgefällt, eine leichte und gewandte Nadel, welche stets den kühn umherschweifenden Gedanken zu folgen weiss, ist Cruikshanks Eigenthum: fast allen seinen Figuren aber, ob Schlechtigkeit oder ob Dummheit — denn es giebt auch dumme Teufel — der Hauptzug ihres Characters sei, ist ein eigenthümlich diabolisches Gepräge gegeben. Wenn wir eine Reihe

Cruikshank'scher Bilder aufmerksam durchblättert haben, so ist es uns zu Muthe, als ob wir in eine tolle Walpurgisnacht hineingerathen wären, und alle das Hexengesindel umtanze uns in wilden Sprüngen. Mitleid ergreift uns dann über die einzelnen edleren Gestalten, welche hin und wieder zwischen den grinsenden Larven hervortauchen; und gar ist es sinneverwirrend, wenn wir bemerken, dass der ganze aberwitzige Spuk eigentlich aus Leuten besteht, die mit uns in einem Dorfe wohnen und die zu anderen Zeiten ganz und gar wie ehrliche Leute aussehen. Erhöht wird dieser seltsame Eindruck in dem genannten Werke noch durch das fabelhaft steife Kostüm des vorigen Jahrhunderts, welches, den dargestellten Scenen gemäss, in sämmtlichen Bildern wiederkehrt. Das Herauswenden jener unheimlichen diabolischen Seite im Menschen erinnert nicht selten an Hoffmann's Erzählungen; schwerlich würde Cruikshank passendere Anknüpfungspunkte für seine phantastischen Schöpfungen finden können.

Diese durch Cruikshank am schärfsten bezeichnete subjective Richtung wird auch von andern englischen Karikaturisten mit grösserem oder geringerem Glücke verfolgt; zugleich aber auch jene ruhigere objective, welche sich mehr darauf beschränkt, die Thorheiten der Zeit zu verspotten. Als Ausartung aber müssen wir es bezeichnen, wenn, was ebenfalls nicht allzuselten bei den Engländern vorkommt, beides in ein leeres Vergnügen an zwecklos widerwärtigen und hässlichen Bildungen der menschlichen Gestalt übergeht. In dem „Comic annual by Thomas Hood" ist leider, neben manchen wahrhaft humoristischen Blättern, ein grosser Theil der Holzschnitte also beschaffen.

Unübertroffen sind die Engländer in der politischen Karikatur: vielleicht weil hier Künstler und Publikum in der schärfsten Wechselwirkung stehen. Auch hier wird, wie bei der Karikatur überhaupt, ein Gemeines, ein Beschränktes, an die Stelle des Allgemeinen gesetzt; auch hier kommt es darauf an, im Gegensatz gegen eine leitende Idee, zu der hin sich das Leben der Völker entwickelt, letzteres lediglich als ein wüstes, thörichtes Spiel, dazu es ohne jene Idee wird, darzustellen. Das wissen die Engländer auf mancherlei Weise zu lösen, zumeist durch den Kunstgriff, dass sie die grossen Ereignisse des öffentlichen Lebens auf eine lustig allegorische Weise in die Beschränktheiten des Privatlebens herunterziehen.

Zu den geistreichsten politischen Karikaturen gehören die Lithographieen des „Caricature annual." Schon das Titelblatt des vorliegenden Heftes dieser Annalen (1831, vol. 2.) bezeichnet die angegebene Richtung. Es stellt, in einem von Reben umschlungenen Rahmen, einen fröhlichen Fischer am Ufer eines Baches dar; sämmtliche Fische aber, sowohl die bereits gefangenen, als diejenigen, welche noch unten im Wasser umherschwimmen, tragen auf naive Weise Menschenköpfe, und zwar sehr charakteristische Portraits. Die Unterschrift erklärt die Absicht des Zeichners; sie dürfte sich etwa so übersetzen lassen:

> Wie Walton[1]) einst, der Alte, am sanftgewundenen Bach
> Den Karpfen und Forellen mit Angeln stellte nach,
> Also beliebt es mir, am Strom der Zeit zu sitzen,
> Zu fischen nach den Grillen, Thorheiten oder Witzen
> Von gross und kleinen Leuten. Schlagt um! so findet ihr
> Gekocht, was ich gefischt hab', auf mancherlei Manier.

[1] Verfasser eines berühmten alten Angelbuches.

Drinnen nun bewegt sich Alles mit wunderlichem Ernst, wie ein barockes Puppenspiel durcheinander; höchst seltsame Geschäfte werden von den erhabensten Personen, oft in sonderbarster Verkleidung, verrichtet; in unbefangener Nähe verkehrt mit ihnen der biderbe Mr. John Bull. So sehen wir die Reform als einen grossen Plump-Budding gebacken, den ein gewisser, als Koch gekleideter Lord herein bringt; er trägt schwer an seiner Last. Drei Aerzte wehren ihm entsetzt, den Budding aufzutragen, da er für die Constitution ihres Patienten allzu compact sei: dieser aber, Mr. Bull, sitzt in einem Nebenzimmer am Tisch und schellt ungeduldig, denn ihn hungert. So sehen wir später einen höchst ergötzlichen Jubeltanz der hohen Geistlichkeit über den Untergang der Bill, da sich die dicken alten Herren in mädchenhaftester Grazie, mit den zierlichsten Bewegungen der Hände und Füsse, durcheinander schlingen; den aber, der ihnen aufspielt, nennt man nicht gern. Ein andermal ist der „Zustand des englischen Eisenhandels“ einfach so dargestellt: John Bull, als fleissiger Krämer gekleidet, hält in jedem Arm einen grossen Kanonenlauf; der eine ist „für Belgien,“ der andere „für Holland“ bestimmt. Er lacht lustig vor sich hin und sagt: „Ha, ha, lasst sie's ausfechten!“ — Zwischen alledem spuken mancherlei phantastische Gebilde herum, denen erst der Stift des Zeichners Leben verliehen; wie die „Rotten-ones,“ zerbrochene Eier, statt der „Rotten-boroughs,“ der gebrochenen Burgflecken, bei denen die Linien des Bruches stets ein höchst jämmerliches Gesicht bilden. Bisweilen auch tritt der Ernst, der doch alle Fäden des Puppenspieles führt, minder verhüllt und unmittelbarer hervor. Vortrefflich sind jene beiden Vampyre dargestellt, welche dem Weibe, das unter der saitenlosen irischen Harfe liegt, das Blut aussaugen; gewaltig ist die Darstellung der Cholera, welche, ein verhülltes ungeheures Knochengespenst, über beide, Sieger und Besiegte, Russen und Polen, hinschreitet. — So lange es aber dem Zeichner solcher Karikaturen Ernst bleibt um sein höheres Ziel, die Nichtigkeit aller Politik, die sich nur auf menschliche Kräfte stützt, darzustellen, so lange ist sein Werk Satyre, nie Pasquill; und es wird auch zu letzterem nicht dadurch, dass er seinen Helden die wohlgetroffensten Portraits von Männern giebt, welche eben die Träger des öffentlichen Lebens sind.

Englischer Stahlstich.

(Museum 1833, No. 18.)

Geschichte u. Topographie der Rheinufer von Cöln bis Mainz. Redigirt (in deutscher, französischer und englischer Sprache) von William Gray Fearnside. Zahlreich verziert mit Abbildungen der berühmtesten Ansichten, gezeichnet von W. Tombleson, von den bekanntesten Meistern in Stahl gestochen. London, Paris, Carlsruhe, 1832.

Der Herausgeber hat, wie er sich im Vorwort äussert, dieses Werk unternommen, um den Mängeln früherer abzuhelfen, die entweder nicht

hinreichend mit genügenden Abbildungen versehen oder zu weitläufig und kostbar sind. Er hat die Absicht, ein Handbuch für Reisende (die Engländer reisen bekanntlich auf der Rheinstrasse nach dem Süden) zu liefern, welches Wohlfeilheit mit Pracht verbinden soll. Das Werk erscheint in Heften in gross 8, welche monatlich ausgegeben werden; jedes Heft enthält 3 saubere Stahlstiche und einen halben Bogen Text. Der höchst wohlfeile Preis ist 6 Pence für das Heft. Das Ganze wird einen Band von 23 Heften bilden.

Zum Ruhme des englischen Stahlstiches etwas hier zu wiederholen, erscheint überflüssig; die Engländer sind als Meister in Allem, was Technik heisst, bekannt. Diese glückliche Nachahmung freister oder weichster Pinselführung, diese kräftig gearbeiteten Vorgründe, diese leise Abtonung der Fernen, welche auch in den vorliegenden Blättern uns erfreuen, sind unübertrefflich.

Ein Andres aber ist es, wenn wir die Art und Weise der künstlerischen Auffassung betrachten. Die Engländer begnügen sich selten, wie es unsre deutsche Sitte ist, wenn wir nicht unnöthiger Weise Fremdes nachahmen, das Bild einer Gegend einfach und treu so wiederzugeben, wie sie es vor sich gesehen: sie verlangen ein pikantes Spiel von Licht und Schatten, dunkle Wolkenmassen, die ein helles Gebäude im Vorgrund heben, oder sonnige Fernen, in den Rahmen eines dunklen Vorgrundes eingeschlossen. Und freilich müssen wir es anerkennen, dass sie auf diese Weise der Landschaft zuweilen einen eigenthümlich phantastischen Reiz zu geben wissen. So befindet sich in einem der vorliegenden Hefte (im 8ten) eine Ansicht des Lurley-Felsens bei St. Goar, darin diese, schon an sich seltsame Formation wie zu einem Mährchenbilde umgestaltet erscheint: der Himmel ist mit dicken, zerrissenen Wolken bedeckt, der Rhein treibt ungestüm in dunkeln, fast schwarzen Wogen; der Felsen ist grell beleuchtet, dass seine wunderlichen Zacken und Brüche fast wie lebendige Gestalten hervorspringen; oben in den Wolken entwickelt es sich wie ein elektrisches Licht und fernere Lichtmassen schütteln sich auf den Berg im Grunde des Bildes nieder. Das Bild passt zu den unheimlichen Geschichten, die von dem Felsen erzählt werden. Nicht minder gelungen ist (im 4ten Heft) die Ansicht von St. Goar und den Ruinen der Bergfestung Rheinfels. Hier blickt man von der Höhe auf den weiten, klaren Spiegel des Rheines hinab, der das umgekehrte Bild von St. Goar und Goarshausen mit ihren Bergen und Burgen deutlich wiedergiebt; die Sonne wird durch den Wipfel eines kühn über den Abgrund sich hinaus lehnenden, schlanken Baumes gedeckt, während über den hellbeleuchteten Zinnen der alten Festung Wolken aufzusteigen beginnen. Wir bezweifeln nur, dass hier, gen Süden, jemals die Sonne so tief über dem Horizont gestanden hat.

Auf Letzteres indess wird es dem reisenden Engländer wenig ankommen; ebensowenig darauf, ob in diesen Heften die deutsche Landschaft in ihrem eigenthümlichen Charakter wiedergegeben oder, wie es meist der Fall, ob sie als Folie willkürlicher Phantasieen benutzt ist. Vor der Hand ist er zufrieden, an Ort und Stelle gewesen zu sein; hernach kann er in aller Gemächlichkeit seine schönen *Views of the Rhine* betrachten. Als ich in Heidelberg studirte, begegnete ich auf der schönen Bergstrasse nicht selten englischen Reisewagen, die zu allen Seiten wohlverschlossen waren.

Was den beigefügten Text anbetrifft, so ist hier nicht der Ort, denselben zu recensiren. Er ist, wie oben bemerkt, nicht nur in englischer,

sondern auch, nach dem Bedürfniss der Käufer, in französischer und deutscher Sprache abgefasst. Der deutsche Text, aus dem Englischen von einem Engländer übersetzt, ist — mit Hülfe des Englischen — ganz gut zu verstehen.

Barber's picturesque illustrations of the Isle of Wight. London, 1833.

Dies Werk schliesst sich in seiner Oekonomie ganz dem vorigen an. Es erscheint, wie jenes, in monatlichen Heften in gross 8, deren jedes 3 gleich meisterliche Stahlstiche und einen halben Bogen Text enthält. Der Preis des Heftes ist bei dem wohl zu erwartenden geringeren Absatz auf 8 Pence bestimmt. Das Ganze wird aus 12 Heften bestehen.

Die Insel Wight wird der Garten von England genannt; wenig Orte von gleich geringer Ausdehnung besitzen grössere Verschiedenheit und Schönheit an landschaftlichen Gegenständen: grossartige Küsten-Ansichten wechseln mit furchtbar zerrissenen Klippen, welche durch Erdrevolutionen hervorgebracht sind; reichbebaute Ebenen mit romantischen Waldgehegen. Auch fehlt es nicht an Gegenständen für historisches und antiquarisches Interesse; merkwürdig sind besonders die Ruinen von Carisbrook Castle, welches lange Zeit das Gefängniss des unglücklichen Carl I. war.

Unter den Blättern der vorliegenden ersten Hefte zeichnet sich namentlich das 3te aus, „Appuldurcombe Pk. Lord Yarborough's:" ein friedlich stiller, schattiger Wald, mit zahmen Hirschen bevölkert, aus dem man auf ein helles Schlösschen hinaussieht, das am Fusse waldiger Hügel liegt. Vortrefflich ist in diesem Blatte besonders das mannigfache Laub der Bäume dargestellt, ein Punkt, der bei den Arbeiten der Engländer nicht selten zu den schwächeren gehört.

Tombleson Ansichten an den Ufern der Flüsse Themse und Medway. Redigirt (in deutscher, französischer und englischer Sprache) von William Gray Fearnside. London, Paris, Carlsruhe.

Auch dies Werk hat die Absicht, sich den mit grossem Beifall aufgenommenen Rheinansichten anzuschliessen. Es erscheint in monatlichen Heften in 4, deren jedes 4 saubere Stahlstiche und einen halben Bogen Text enthält. Der Preis des Heftes ist 1 Schilling; das Ganze wird aus 24 Heften bestehen.

Die Themse, „der geliebteste von den Söhnen des Oceans," ist reich, wenn auch nicht an grossartigen Uferbildern, so doch an malerischen Landschaften, üppigen Feldern, Hügeln und bewaldeten Anhöhen, die in angenehmster Abwechselung auf einander folgen; reich an geologischen Ueberresten, zumeist aber an Denkmälern der Baukunst, die sich in stetem Wechsel über den bunten Ufern erheben: — Oxford's classischer Boden, die prächtige königliche Residenz Windsor Castle, Eton u. s. w., vor allen die Hauptstadt des Königreichs selbst, das Emporium der Welt. Der Medway, der Zwillingsfluss der Themse, der mit ihr zwar nicht an Grösse und Wichtigkeit wetteifern kann, giebt ihr doch an Schönheit nichts nach und hat, was Abwechselung und landschaftliche Effekte betrifft, unstreitig den Vorzug. Die kurzen, scharfen Wendungen, die Fülle malerischer Ansichten, die sich in seinem Laufe durch die üppige Grafschaft Kent in

jedem Augenblicke darbieten, gewähren dem Naturfreunde reichsten Genuss. Auch dies Unternehmen wird auf mannigfachen Beifall rechnen dürfen.

Was zuvörderst die Ausstattung des vorliegenden ersten Heftes betrifft, so ist sie, wie zu erwarten stand, nicht minder prächtig als die der oben genannten Werke; auch hier die meisterlichste Feinheit und Klarheit des Stiches. Als unterscheidendes Beiwerk hat der Zeichner ein jedes dieser Bilder, wie es vor etwa 70 Jahren Mode war, mit verschiedenen Gegenständen eingerahmt, welche auf symbolische Weise die Bedeutung des Vorgestellten schärfer hervorheben sollen. So sitzt oben über der „Quelle der Themse" der Flussgott mit seiner Urne, ein Ruder in der Hand, Frachtballen und Tonnen im Schilfe um ihn her, Schiffe in der Ferne; zu den Seiten Angeln, Schaufeln, Körbe, Hamen und andres Fischergeräth; unten Muscheln und Korallen. So liegen oben über der Darstellung des Londoner „Zollhauses" reiche Fruchthörner; seitwärts Krahnen, welche Lastballen emporwinden; dann Anker, andre Ballen, Tonnen, Krüge, Flaschen, Elfenbeinzähne u. s. w. Eine solche Symbolik aber dünkt uns ein wenig äusserlich und nüchtern. Auch verlangen wir Deutschen bei dergleichen Dingen eine etwas strenger stylisirte, gesetzlichere Form und Anordnung, und Referent bezweifelt, ob es überhaupt den Engländern gelingen wird, was ihre neusten Fabrikate andeuten, die styllosen Formen des alten Haarbeutelstyles wieder einzuführen. [1])

Vortrefflich scheinen übrigens die Ansichten selbst aufgefasst. Höchst malerisch erhebt sich die Londoner „Paulskirche" mit ihrer hohen Kuppel über den vielstöckigen Häusern am Ufer des Flusses, und spiegelt sich mit diesen in der klaren stillen Flut. Nicht minder gelungen ist die Ansicht der majestätischen „Londonbrücke," durch deren einen weitgesprengten Bogen man drüben wiederum St. Paul erblickt. Bei der Darstellung des „Zollhauses" ist das Leben auf dem Flusse ebenso wie die durchsichtige Klarheit des Wassers zu rühmen.

Was die deutsche Abfassung des Textes anbetrifft, so rührt dieselbe, wie bei den Rheinansichten, von englischer Hand her; mannigfache Sprachfehler, sonderbarste Constructionen und häufige Unverständlichkeit bezeugen dies zur Genüge.

Christi Einzug in Jerusalem. J. F. Overbeck pinx. 1824. O. Speckter lith. 1833. Hamburg. Steindruck von Speckter & Comp.

(Museum 1833, No. 20.)

Das Original-Gemälde (7 Fuss $10^5/_8$ Zoll lang, 5 Fuss $4^7/_8$ Zoll hoch. Hamb. M.) befindet sich in der Marienkirche zu Lübeck.

„Hinsichtlich des Bildes von Overbeck — so schreibt uns ein geehrter Kunstfreund — bemerke ich, dass er es bei Füger in Wien, seinem Lehrer,

[1]) Referent hat zu voreilig gezweifelt; das Rococo gehört zu den Götzen des Tages! (1853.)

anfing, über zwanzig Jahre dort und in Rom daran malte, und es endlich, durch Beiträge einiger Lübecker und anderer Kunstfreunde, unter denen Rumohr am reichlichsten spendete, dazu in den Stand gesetzt, vollendete und seiner Vaterstadt schenkte. Hier hängt es in einer Kapelle der Marienkirche, welche, selbst ein herrliches Denkmal der mitteldeutschen Kunst, an Gemälden aus dem sechzehnten Jahrhundert gar reich ist. An dem vorliegenden Steindruck hat der junge Künstler mehrere Jahre, durch Brodarbeiten abgehalten, oft unterbrochen gearbeitet, und ihn jetzt glücklich vollendet. Wenn Sie dessen in Ihrem Museum gedenken, würde es vielleicht nicht übel sein, an eine sehr schöne Sammlung von Köpfen, aus dem vortrefflichen Lübecker Dombilde (das Freund Rumohr für einen Hemelink oder Memelink hält) zu erinnern, die Otto Speckter nebst seinem Bruder Erwin Speckter (jetzt in Rom) und dem Maler Milde in Hamburg, daselbst vor einigen Jahren im Steindruck herausgab." —

Mit grosser Freude benachrichtigen wir unsre Leser von der Erscheinung eines Blattes, das eines der ersten Meisterwerke neuerer Kunst, soweit es möglich ist, zum Gemeingut macht. Wir wünschen, und wir sind von der Erfüllung dieses Wunsches überzeugt, dass dasselbe mannigfach in unserm Vaterlande Eingang finden, und viele Gemüther der Kunst, sofern diese ein Höheres, Heiliges in sich trägt, zuneigen möge. Aus Overbeck's Bildern weht uns ein Friede entgegen, wie wir ihn nur in den Schöpfungen einer frommen christlichen Vergangenheit kennen: jener grossartige, altkirchliche Styl, den der Meister befolgt, spricht selbst schon als geheiligte Tradition zu uns. Gleichwohl steht Overbeck frei und künstlerisch vollendet genug da, dass die einzelne Figur, welche er schafft, nicht, wie es wohl bei jenen alten Meistern der Fall ist, ohne Bedeutung für sich, ohne eigenthümliches, selbständiges Leben, nur als Glied eines grösseren wohlgeordneten Ganzen erscheint; bei ihm vielmehr hat alles Einzelne zugleich Leben, Charakter.

Das beweist vor vielen Andern das Bild, welches die Ueberschrift nennt. Ein feierlicher, einfach geordneter Zug, mit verschiedenen, leicht übersehbaren Gruppen von Zuschauern umgeben. Und doch, bei fast 150 Köpfen, welch ein Reichthum der Erfindung, welch eine Anmuth der Bewegung, welch eine Mannigfaltigkeit des Ausdruckes! In der Mitte der Meister in ernster göttlicher Ruhe; hinter ihm und zur Seite die Jünger voll stiller Begeisterung, jeder in strengster Eigenthümlichkeit aufgefasst, vor ihm die heiligen Frauen; in den Zuschauern alle Stufen von Jubel, Verlangen, Ahnung, von Zweifel, Neugier, Stumpfheit, Hass — ich könnte die Geschichte eines Jeden, den das Bild darstellt, schreiben. Seht jene Krieger! das Gesicht des einen, der sein Haar suevisch in einen Knäuel gewunden hat, erscheint noch stumpf, wie das eines Blinden; er ist noch in der Nacht eines tiefsten Heidenthums begraben, seine trotzige Stirn kennt nur das Gesetz der Gewalt. Neben ihm, der das edle, behelmte Haupt vorbeugt, unruhig, fragend, erwartend, — es kann nur Longinus sein, jener andre Paulus. Seht unter dem Palmbaum jene vier Asiaten! Sie sprechen über den Vorgang, gegen dessen tiefe Bedeutsamkeit ihr Gemüth nicht verschlossen ist; aber alles Gut an die Armen zu geben nach den Geboten des Meisters, — o seht, wie es spöttisch um den Mund des schönen Jünglinges zuckt! Seht hinter den Jüngern jene stille Künstlerschaar, lebensvollste Portraits, und doch ein jeder den hohen Moment in

innerstes Anschauen aufnehmend! So oft ich das Bild betrachtete, stets entdeckte ich neue tiefsinnige Züge.

Was die Arbeit des Lithographen betrifft, so ist zunächst die grosse Liebe und Sorgfalt zu rühmen, welche sich unverkennbar in der Behandlung und Ausführung jedes einzelnen Theiles, vor Allem der Köpfe, kund giebt; überall leuchtet der Geist des hohen Originales durch. Die Technik sodann ist bestimmt, sauber und harmonisch. Leider stehen wir in Norddeutschland, was Aetzen und Druck der Lithographieen betrifft, immer noch hinter München und Paris zurück. Doch wollen wir uns bei unwesentlichen Theilen des Bildes nicht aufhalten, wo alles Wesentliche so wohl gerathen ist, wo überhaupt so höchst Würdiges und Dankenswerthes geliefert wird.

Der Lithographie ist ein kleineres Blatt beigegeben, welches die hier in Umrissen mitgetheilten bedeutendsten Figuren des Bildes erklärt und unter den Zuschauern den Künstler selbst, seine Gattin, seinen Vater (den Dichter Overbeck, Bürgermeister zu Lübeck) und seine Mutter nennt.

Diorama. — Berlin.

(Museum 1833, No. 25.)

Im Diorama von Carl Gropius sind seit einiger Zeit zwei neue Bilder aufgestellt: Eine Ansicht der Teufelsbrücke auf dem St. Gotthard in der Schweiz; und eine innere Ansicht der St. Peterskirche in Rom, am Charfreitage bei der Kreuzes-Beleuchtung. Das letztere ist ein Bild von ausserordentlich schönem und grossartigem Effekt. Man sieht das weite Mittelschiff des prachtvollen Tempels aufwärts, nach dem gewaltigen Hochaltare hin, der unter der Kuppel steht. Vor dem Hochaltar, denselben zum Theil verdeckend, hängt das grosse metallene, 33 Fuss hohe Kreuz, an welchem die Lampen (314 an der Zahl) befindlich sind. Gleich jenem feurigen Zeichen, welches einst dem heidnischen Kaiser Sieg verhiess, wenn er es zum Feldzeichen erwähle, schwebt es über dem Beschauer und strömt ein blendendes Licht über die umgebenden Gegenstände aus. Diese Gegenstände, unter und hinter der Kuppel, namentlich das Tabernakel des Altars mit seinen ehernen Riesensäulen, schimmern nur in schwachen Umrissen durch den Lichtnebel, und die Kerzen, welche auf dem Altar brennen, und der Lampenkreis vor demselben, enthalten eben nur hinreichendes Licht, um sich selbst bemerklich zu machen. Die reichen Goldverzierungen, welche die Stukkatur an dem grossen Gewölbe des Schiffes bedecken, flimmern hin und wieder; scharf markiren sich die Vorsprünge der architektonischen Glieder, und lange Schlagschatten fallen in den Vorgrund. Von eigenthümlicher Wirkung ist die gelbrothe Farbe dieses Lampenlichtes, dessen Reflex selbst den Schatten eine besondre Wärme mittheilt. Die Transparenz, auf welche der Effekt dieses Bildes basirt, ist mit grossem Geschick und Glück durchgeführt worden; die verschiedene Stärke des Lichtes an den einzelnen Architekturtheilen entspricht durchaus der perspektivischen Anordnung des

Ganzen. Ausserdem aber dünkt uns nicht weniger die grossartige symmetrische Auffassung des erhabenen Gegenstandes zu loben, welche mit Verschmähung jener wohlfeileren Illusion — die durch scharf aus dem Vordergrund heraustretende Gegenstände bewirkt wird — die eigentliche Wirkung auf die Hauptsache concentrirt und jene unbehagliche Störung fern hält, die dem Beschauer allzuleicht bereitet wird, wenn er, bei verändertem Standpunkt, die unveränderte Stellung der verschiedenen Gegenstände im Bilde bemerkt. — Nicht auf gleiche Weise gelungen schien uns das zweite Bild, die Ansicht der Teufelsbrücke. Wenn hier auch der Vor- und Mittelgrund, namentlich der scharf beleuchtete Felsweg und die alte und neue, noch im Bau begriffene Teufelsbrücke, rühmlich zu erwähnen ist, so fehlt es doch vor den mächtigen Felswänden des Hintergrundes an Luft, die, wie durchsichtig sie auch in den Schweizergegenden sein möge, immer das wesentlich Trennende zwischen nahen und fernen Gegenständen bleibt. Ueberhaupt ist es uns sehr zweifelhaft, ob landschaftliche Gegenstände auf gleiche Weise für die Darstellungen des Diorama geeignet sind wie architektonische. Die Erfahrung spricht bisher dagegen; doch werden wir uns freuen, unsre Zweifel durch die That widerlegt zu sehen. Schliesslich aber sind wir der Meinung, dass besonders die Darstellung solcher Gegenstände für das Diorama sich eignet, welche ausser dem malerischen noch ein, ich möchte sagen, tieferes, ein geschichtliches Interesse für uns haben, wie dies bereits bei der Ansicht der Peterskirche der Fall ist. Jene ägyptischen Riesentrümmer — wie die Wunder von Ibsambul oder Luxor — jene Grottentempel von Ellora, jene heiligen Ueberreste des Parthenon, jene stolzen Hallen von Spalatro, jener mährchengleiche Löwenhof im Alhambra, jene ehrwürdigen gothischen Kathedralen u. s. w.; u. s. w. — welch ein überreiches Feld eröffnen diese Monumente für interessante und imposante Darstellungen, für die verschiedenartigsten Effekte in Farben und Lichtern! Auf solche Weise würde sich vielleicht ein bestimmterer Kreis, eine consequentere Auswahl für die Bilder des Diorama ins Werk richten lassen.

Der Dom und die St. Severi Stiftskirche in Erfurt. Nach einem Gemälde von C. Hasenpflug (im Besitz Sr. Majestät des Königs von Preussen), mit der Feder auf Stein gezeichnet von A. Klaus. Lithogr. Anstalt von F. W. Wenig zu Halberstadt. Gr. Roy. Fol.

(Museum 1833, No. 25.)

Die Zeichnung mit der Feder auf Stein hat ihre besondern Eigenthümlichkeiten und dürfte, in gewissen Fällen, andern Arten der Vervielfältigung vorzuziehen sein. Sie verlangt eine scharfe, skizzenhafte Behandlung, ähnlich dem Holzschnitt, wie dieser im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts von den deutschen Meistern zu so hoher Vollkommenheit gebracht wurde. Besonders wird sie für eine leichte und doch bestimmte und genaue Darstellung architektonischer Gegenstände günstig sein. Wir bedauern, dass diese Kunstart bisher so wenig geübt worden: Einige, auf

solche Weise gezeichnete Blätter von Schinkel, dieses grossen Meisters vollkommen würdig, bezeugen zur Genüge, wie viel darin zu leisten ist.

Das vorliegende Blatt, das uns von einem geehrten Kunstfreunde als das erste Kunstblatt bezeichnet wird, welches Hr. A. Klaus gearbeitet, zeigt uns in diesem jungen Künstler ein tüchtiges Talent für die gewählte Manier und verspricht Vieles für deren weitere Ausbildung. Es hat im Ganzen eine gute Haltung; im Einzelnen, namentlich an den Häusern des Mittelgrundes, wird bereits jene sichere und freie Führung der Feder bemerkbar, welche sich zum Theil mehr mit blosser Andeutung begnügt und für diese Art der Zeichnung als charakteristisch verlangt wird. Wir wissen es dem Zeichner Dank, dass er einen so ansprechenden Gegenstand zu vervielfältigen unternahm. Wie das eigentliche Gebäude des Domes selbst mit seinen reichen Fensterrosen ein sehr interessantes Monument ist, so giebt nicht minder die Lage desselben und die Art, wie Hasenpflug diese aufgefasst hat, ein ansprechendes Bild. Ueber den mächtigen, mit zierlichen Geländern gekrönten Substructionen ruht der Chor des ehrwürdigen Domes; seitwärts ziehen sich die Terrassen mit ihren Treppen empor und über den, an den Berg hingelagerten Nachbarhäusern erheben sich die Thürme der Severi Stiftskirche mit ihren leichten, schlanken Spitzen.

Souvenirs d'un Voyage dans le midi de la France, dessinés d'après nature par Chapuy, et lith. par divers Artistes.

(Museum 1833, No. 25.)

Was bei landschaftlichen Gegenständen die Engländer im Stahlstich, das leisten die Franzosen mit der lithographischen Kreide. Unübertroffen sind sie bis jetzt in der Weichheit und in dem verschwimmenden Duft ihrer Fernen, noch mehr in der Wärme, ich möchte sagen, Farbe, welche über dem Ganzen ausgebreitet liegt. Sie wissen nicht minder den Standpunkt und einen zweckmässigen Vorgrund wohl zu wählen; und wie die Engländer sich am besten auf einen nordisch phantastischen Wolkenhimmel verstehen, so fassen die Franzosen, ohne nach seltsamen Effekten zu haschen, mit Glück das klare Licht ihres heiteren Landes auf.

Die vorliegenden Hefte, denen der rühmlichst bekannte Name des Zeichners zur genügenden Empfehlung dient, bestätigen das Gesagte. Sie enthalten eine Sammlung höchst interessanter Skizzen, zum Theil rein landschaftliche, zum Theil Aeusseres und Inneres von Architekturen. Die stillen, glänzenden Ufer der Rhone, die wilden Felshörner der Pyrenäen, romantisch gelegene Bauerhütten, Ansichten von Städten, von alten, zum Theil zerstörten Schlössern und Klöstern gewähren eine angenehm wechselnde Unterhaltung. Unter diesen alten Architekturen findet sich manches Bemerkenswerthe, was um so wichtiger ist, als die Franzosen erst einen geringen Theil ihrer mittelalterlichen Bauwerke bekannt gemacht haben. Neben verschiedenen Andern zeichnet sich besonders ein alt-rund-

bogiges Kirchlein bei **Espalion** aus, dessen Chor in schönen und ansprechenden Verhältnissen erbaut ist.

Es wäre wohl zu wünschen, dass auch Einige von unsern Künstlern ihre reichen Skizzenbücher auf ähnliche Weise zugänglicher machten. Wir würden zeigen können, dass es auch unserm Vaterlande so wenig an interessanten landschaftlichen und geschichtlich bedeutsamen Punkten mangelt wie an kunstgeübten Händen zu deren Aufnahme.

Malerei. — Berlin.

(Museum 1833, No. 26 f.)

Im Altelier des Landschaftmalers **Krause** sahen wir kürzlich ein Seestück von ausgezeichneter Arbeit, einen jener Fiords, jener Binnen- oder Küstenwasser darstellend, welche, durch Klippen von dem offnen Meere getrennt, den Schiffen so leicht Gefahr bringen. Bewegte, kurz gebrochne Wellen, von einigen Schiffen durchschnitten, bedecken die weite Fläche bis zum Horizont, der durch einen schmalen Küstenstreif gebildet wird; meisterhaft ist die Beweglichkeit des Elementes, seine Tiefe und Durchsichtigkeit, der darüber hinfahrende und den Schaum wegstäubende Wind aufgefasst und mit einer freien und unabhängigen Technik ausgeführt, welche wir so noch nicht in den früheren Bildern dieses ausgezeichneten Künstlers bemerkten und welche dies jüngste den trefflichsten Niederländern anreiht. —

Herr **Menschel**, ein älterer Künstler, der sich bisher, wie wir hören, nur mit dem Restauriren alter Oelgemälde beschäftigt hat, auf der vorigen Berliner Ausstellung indess bereits durch einige vortrefflich gearbeitete Portraits Aufmerksamkeit erregte, hat jüngst u. A. das Portrait einer Dame in weissem Atlasskleide vollendet, welches, abgesehen von der charaktervollen Aehnlichkeit, durch seine grosse Gediegenheit einer jeden Sammlung zur Zierde gereichen dürfte. Naivetät, Grazie und Eigenthümlichkeit in der Bewegung, vortreffliche Ausfüllung des gegebenen Raumes und vollkommene Abgeschlossenheit in demselben (es ist nur Brustbild mit Händen), eine meisterliche Modellirung, ein einfacher, besonnener und redlicher Auftrag, zugleich aber auch eine weiche Verschmelzung der Farben, — diesen Forderungen, welche gern an das Portrait eines höheren Ranges gemacht werden, ist hier auf's Vollkommenste entsprochen. Wir sind überzeugt, dass Herr Menschel sich in Kurzem eines sehr bedeutenden Rufes erfreuen wird. —

Herr **Bendemann** hat das zweite Bild, dessen Ausführung ihm durch den Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen angetragen ist, vollendet. Der Gegenstand ist nicht ein heroischer oder tragisch erschütternder, wie jenes erste Werk, die gefangenen Juden in Babylon, oder wie einzelne andre Compositionen des jungen Meisters; es ist ein lyrisches Bild, einfach in seinen Intentionen, aber nicht minder anziehend, nicht minder das Gemüth des Beschauers rührend und ihn in eine idealere Welt emporhebend. Es stellt zwei Jungfrauen dar, welche den Gipfel eines

Hügels erstiegen haben, von dem man auf reizende italische Ebenen mit Waldungen und Ortschaften und auf die Buchten eines klaren, tiefblauen Meeres hinabblickt. Sie haben sich neben eine Quelle niedergesetzt, die, unter einem Fliederbusch hervor, in ein steinernes Becken und daraus weiter rinnt. Die eine von ihnen, in prächtig rothem sammtnem Oberkleide, einen gestickten Schleier im schwarzen Haar und ein leichtes Kränzlein darüber, legt eben die Mandoline, auf der sie gespielt und ein Lied dazu gesungen, zur Seite. Wüssten wir den Inhalt des Liedes! es muss in's Herz geklungen haben. Denn während die schöne Sängerin heiter und zuversichtlich hoffend emporschaut, ist in der Gespielin manch eine Erinnerung. manch eine Ahnung geweckt worden. Diese trägt ein violettes, mit einem goldgestickten Schleier gegürtetes Obergewand, ihr blondes Haar ist in Zöpfe geflochten; sie lehnt mit der rechten Hand an der Schulter der Sängerin und blickt schwermüthig vor sich nieder. Es liegt ein geheimer Zauber in diesen schmerzlich geschlossenen Lippen, und wir wissen nicht, ob die klare Schönheit der geschmückten Sängerin mehr dazu dient, den stillen Reiz der Gespielin hervorzuheben, oder ob diese mehr als Folie für jene gemalt ist. Aber gerade dieser Contrast ist von der anmuthigsten Wirkung. — Dass der Maler der gefangenen Juden auch dies Bild in einem edlen, grossartigen Style aufgefasst, dass die Technik, was die Ausführung der Köpfe und Hände, der Gewänder, der landschaftlichen Gegenstände betrifft, auch hier die meisterlichste ist, dünkt uns unnöthig zu erwähnen. Wohl aber widerlegt dies Bild auf's Entschiedenste gewisse Zweifel, welche bei jenem erhoben wurden, — dass dasselbe vielleicht mehr aus Nachwirkung Michel-Angelo'scher Propheten und Sibyllen entstanden sei, dass es vielleicht nur in der Umgebung der Düsseldorfer Schule in solcher Vollendung ausgeführt werden konnte.

Das Portrait einer Dame (Brustbild) in schwarzem Atlasskleide, mit dunkelviolettem Sammthut und Perlen im schwarzen Haar, das Herr Bendemann kürzlich gemalt hat, zeigt den Künstler auch in dieser gebundneren Gattung der Malerei, in welcher er zuerst vor dem Berliner Publikum auftrat, durch sprechende Aehnlichkeit, vollendete Technik und höhere, idealere Auffassung als Meister.

Umrisse zu Schiller's Lied von der Glocke nebst Andeutungen von Moritz Retzsch. Stuttgart und Tübingen, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1833.

(Museum 1833, No. 29.)

Die genannten Entwürfe von Retzsch, welche seit längerer Zeit schon das Eigenthum Cotta's waren, sind so eben, von seinen Erben herausgegeben, im Kunsthandel erschienen. Sie bilden ein starkes Heft von 43 Blättern in langem Quartformat, den übrigen ähnlichen Werken von Retzsch sich anschliessend. Sie stimmen im Wesentlichen mit denselben in Bezug auf Vorzüge und Mängel überein, obgleich sie, was wir von vornherein

bemerken wollen, das Hauptwerk, die schönen Umrisse zum Faust, nicht ganz erreichen.

Was die Art der Composition anbetrifft, die sich auf blosse Umrisse beschränkt, so erfordert dieselbe eine eigenthümlich stylisirende Auffassung des Gegenstandes, und zwar eine ähnliche, wie sie in dem antiken Basrelief oder noch mehr in der antiken Vasenmalerei durchgebildet und neuerdings von Flaxman so glücklich angewandt ist. Der Mangel an Verschiedenheit der Farbe und des Lichtes macht die einfachste Gruppirung, das bestimmteste Hervortreten der einzelnen Figuren nöthig, wenn sonst Klarheit und Ruhe erreicht werden soll; die Perspective reducirt sich auf sehr geringe Mittel, so dass die darzustellende Handlung am besten nur auf Einem Grunde (ohne Vor- und Hintergrund) angeordnet und die etwa nöthige Landschaft u. dergl. nur möglichst skizzenhaft angedeutet wird. Aus beiden Ursachen auch ist es hier insbesondre nöthig, dass das Ganze der Composition als ein Festes, in sich Abgeschlossenes, nicht erst durch die Linien der Einrahmung Begränztes, erscheine.

Mannigfach fehlt Retzsch in seinen Compositionen gegen die letztgenannten Punkte. Wie sehr jene aber durch Beobachtung derselben gewinnen, davon findet sich ein recht schlagendes Beispiel in der bibliographischen und malerischen Reise des Engländers Dibdin durch Frankreich und Deutschland, worin eine Reihe der eben damals erschienenen Umrisse zum Faust im Holzschnitt mitgetheilt wird; nicht aber die ganzen Blätter, sondern meist nur die jedesmaligen Hauptgruppen, welche, da Retzsch dieselben in der Regel sehr wohl zu ordnen weiss, durch die Entäusserung anderweitiger Umgebung ausserordentlich gewinnen. Derselbe Fall tritt bei den vorliegenden Umrissen ein: vielfach Störendem würde auf diese Weise vorgebeugt werden. Was soll man z. B. sagen, wenn man jenes schwärmende Liebespaar auf dem neunzehnten Blatte betrachtet, und der Richtung ihrer Blicke folgend, oben in der Luft Etwas wie ein aufgehängtes Hörnchen bemerkt, das aber bei näherer Untersuchung sich als halben Mond ausweist? Wir wiederholen unser Bedauern über derartig unpassende Darstellungen, da im Uebrigen auch dies Heft so höchst Anmuthiges und Geistreiches enthält.

In Bezug auf die eigenthümliche Auffassung des Gedichtes zerfallen die Darstellungen zunächst in drei verschiedene Reihen. Die erste enthält diejenigen Momente, welche das technische Geschäft des Glockengusses in seinen verschiedenen Stadien vorüberführen, Blätter, die meist recht tüchtig und kräftig entworfen sind. Die zweite Reihe besteht aus allegorischen Compositionen, welche das philosophische Element des Dichters zu verbildlichen suchen, die dritte stellt die erzählenden Partieen desselben dar. Jene sind zum Theil auf tiefsinnige Weise aufgefasst und in reinen und klaren Formen wiedergegeben. Zuweilen nur, dünkt uns, geht der Zeichner in diesen allegorischen Compositionen über die Grenzen der bildenden Kunst hinaus, indem er Gedanken darzustellen sich bestrebt, denen die schöne Form nicht eine nothwendige Hülle ist und welche die Form überhaupt zu einem willkürlichen Symbol stempeln.

Als einen besondern Missgriff aber müssen wir es rügen, dass der Künstler, bewogen durch die Bildersprache des Dichters, zur Verkörperung jener Allegorieen sich antik idealer Gestalten bediente, während er die Bilder der dritten Reihe im Kostüm und in den Verhältnissen des Mittelalters dargestellt hat, dem jene Gestalten durchaus fremd sind. Am klar-

sten tritt dieser Widerspruch auf dem siebenten Blatte hervor, in welchem beide Reihen sich begegnen; es ist die Taufe; die heilige Handlung unter einem Baldachin von gothisch verschlungenen, bedeutungsvollen Ranken beschlossen. Drüber aber sind es nicht züchtige christliche Engel, welche dem emporgerichteten Blicke des Predigers begegnen, sondern heidnisch nackte, fast hermaphroditisch üppige Gestalten, Leid und Freude bezeichnend, mit ihren verschiedengeschmückten Urnen für „die schwarzen und die heitern Loose", welche letzteren als kleine stumme Horen dem Schoosse der Ewigkeit entquellen.

Die Bilder der dritten Reihe enthalten im Einzelnen höchst Ansprechendes und Zartes, so gleich das achte Blatt, „der Mutterliebe zarte Sorgen" darstellend. Vortrefflich ist das zehnte Blatt, der Abschied von der Heimat, von den Eltern und von des Nachbars Töchterlein: — „vom Mädchen reisst sich stolz der Knabe," — eine frische, leichte, edle Jünglingsgestalt, zu allen freudigsten Aussichten für die Zukunft berechtigt. Das folgende zeigt den jugendlichen Wandrer, der „in's Leben wild hinausstürmt." Die Wanderschaft führt der Künstler uns in mehreren Blättern vor; gar schöne ist die Heimkehr in's Haus der Eltern, wo diese den zum stolzen Mann Herangereiften nicht erkennen und zweifelnd anblicken, — es ist dasselbe Zimmer mit all dem wohlbekannten Geräth, wo einst des Säuglings Wiege stand. Die ersten Stadien der Liebe, die auf den nächsten Blättern folgen, kleiden unsern Freund minder, wie seine Wanderlust (es ist ja auch nicht ein Jeder zum Amoroso geschaffen!), trefflich aber sind die zärtlichen, unbelauschten Gruppen auf dem neunzehnten und zwanzigsten Blatt. Dann kommt das Leben in der selbstgegründeten Heimat; ausgezeichnet ist hier das vierundzwanzigste Blatt, die Scene, welche das Walten der Hausfrau darstellt, wie sie die Mädchen unterrichtet und die wilden Buben, die des Vaters Abwesenheit sehr wohl gemerkt haben, zur Ruhe weist. Nicht minder schön ist das dreissigste Blatt, die Gruppe nach dem Brande. — Den Aufruhr hat der Zeichner auf zwei Blättern dargestellt; das zweite zeigt uns den Markt einer Stadt, auf den man von hohem Standpunkte niederblickt, mit einem Gewühl wilder Gruppen angefüllt; wir bedauern, dass der Künstler diese Gruppen nicht, wie er Anfangs Willens war, auf einzelnen Blättern behandelt hat; er hätte Vorzüglichstes leisten können, und um so Wünschenswertheres, als der grösste Theil der vorliegenden Umrisse zarteren Scenen gewidmet ist.

Auf jeden Fall wird auch dies Werk Denen, welche Retzschens Art und Weise lieben, angenehm sein und mannigfach den Beschauer fesseln und anregen.

Sculptur. — Berlin.

(Museum 1833, No. 29.)

Im Atelier des Professor Rauch herrscht unausgesetzt die erfreulichste Thätigkeit; bedeutendes Neue ist seit unserm letzten Bericht über dasselbe

entstanden. Vornämlich sind es die für die Walhalla bestimmten Victorien-Statuen, welche den Künstler, im Auftrage des Königs von Bayern, beschäftigen. Die erste derselben, eine sitzende, die wir früher beschrieben, ist bereits, in kolossalen Massen, in Marmor ausgehauen und der weiteren Ausführung von des Meisters eigner Hand gewärtig; für eine zweite wird so eben der Marmorblock zubereitet; das Modell einer dritten ist kürzlich geformt und in Gyps gegossen. Die beiden letztgenannten Statuen sind stehend, aber unter sich sehr verschieden. Die eine macht auf den Beschauer einen einfach ruhigen, grossartigen Eindruck: die Hände mit den Kränzen fast symmetrisch erhoben, steht sie gerade vor uns da; die aufwärts gerichteten Schwingen deuten an, dass sie eben erst den Boden der Erde betritt; sie ist im Begriff vorzuschreiten. Der Mantel, über der rechten Schulter befestigt, ist über den linken Arm geschlagen und bedeckt den Oberkörper, klare, grossartige Falten bildend. Die edelste, jungfräulich reinste Form zeichnet sich in den Linien der Gewandung. Es ist dies Bild, in seiner vollkommenen Ruhe und Leidenschaftlosigkeit, wie die unmittelbare Nähe des Heiligen, deren der Geweihte sich erfreut. Anders ist die andre stehende Statue gebildet. Sie ist in bewegt vorwärtsschreitender Stellung, der Mantel niedergefallen und um die Hüften geschlagen; der dünne, kurzärmlige Chiton bedeckt den Oberleib, in anmuthigstem Spiele sich den zartesten Formen anschmiegend. Alles ist in dieser Statue Grazie, Lieblichkeit, Bewegung, Leben; sie eilt, den auserkornen Liebling zu begrüssen.

Wie diese drei genannten Statuen die Göttin des Sieges bereits auf so charakteristisch verschiedene Weise, der Verschiedenheit der Sieger gemäss, aufgefasst darstellen, so sind wir nicht minder auf die Erscheinung der drei folgenden Statuen gespannt. Es ist diese sechsfach verschiedene Darstellung desselben Gegenstandes eine der interessantesten Aufgaben, welche einem Künstler neuerer Zeit geworden; aber es dürfte auch von keinem eine glücklichere Lösung zu erwarten sein, als eben von Rauch, welcher mit ernster und würdiger Stylisirung des Ganzen seiner Kunstwerke das liebevollste Eingehen in die einzelne, besondre Formenbildung verbindet. Hiedurch behalten dieselben, bei aller Erhabenheit, stets jene schöne Menschlichkeit, wodurch sie vor den Werken der Zeitgenossen ausgezeichnet sind.

Oeffentliche Sitzung der Königl. Akademie der Künste zu Berlin, am 3. August.

(Museum 1833, No. 32.)

Nach althergebrachter schöner Sitte, die den Geburtstag des Königs zu einem allgemeinen Freudentage für das preussische Volk macht, war auch in diesem Jahre die Hauptsitzung der hiesigen Kunstakademie auf den 3. August angeordnet. Die Ertheilung des Preises in Bezug auf die jährlich Statt findenden Concurrenzen junger Künstler bildet stets den Gegenstand dieser Sitzungen: in diesem Jahre war eine Concurrenz für Bild-

hauer eröffnet worden. Der grosse Saal der Akademie war für die Aufnahme einer Versammlung, die sich sehr zahlreich einfand, eingerichtet und festlich geschmückt. Nach den Einleitungsworten, welche der Vorsitzende, der Herr Geheime Ober-Regierungsrath Uhden statt des abwesenden Direktors, sprach, eröffnete eine, vom Musikdirektor Rungenhagen componirte und von schönen Stimmen ausgeführte Cantate, welche die Freuden und den Preis der Kunst verkündete, das Fest. Darauf hielt Herr Professor Toelken, Sekretair der Akademie, eine Rede, in welcher er die Bedeutsamkeit und Nothwendigkeit der akademischen Institute für die Gegenwart, als durch welche der künstlerischen Ausbildung ein sicheres Fundament geboten und eine dauernde Kunstblüthe begründet werde, entwickelte und besonders das Vorurtheil zu widerlegen suchte, welches noch stets die heutigen Akademieen mit den, zwar gleichnamigen, aber ihrer Einrichtung nach sehr verschiedenen Instituten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts verwechselt. Herr Toelken beschloss seinen Vortrag mit der Verlesung des Reglements für die neu eingerichtete musikalische Section der Akademie, über deren Stiftung bereits in der Sitzung vom 11. Juni d. J. berichtet worden war, und eröffnete endlich noch eine unerwartet freudige Aussicht, dass nemlich auch für die Poesie, und zwar für die dramatische, eine ähnliche, zwar unabhängige, Anstalt zu hoffen sei. Auch hier sollten, was bei der Einrichtung der musikalischen Section der Akademie ebenfalls als ein Hauptheil ihrer Wirksamkeit bezeichnet wurde, Preisbewerbungen und, für den Sieger, die Mittel für sorgenfreie Studienjahre das Wesentlichste sein. Somit haben wir zu hoffen, dass derjenigen Kunst, welche den Grund und wahren Inhalt aller übrigen ausmacht, auch mit der Zeit eine öffentlich anerkannte Stellung in dem öffentlichen Leben und für dasselbe zu Theil werden dürfe, während sie bisher noch stets der schrankenlosen Willkür des Einzelnen überlassen ist.

Darauf ward zur Ertheilung des Preises für die Bildhauer geschritten. Es hatten sich diesmal zwar nur drei Concurrenten gemeldet, doch waren sie, nachdem die ersten, nach einer bestimmten Aufgabe gefertigten Skizzen die Probeakte und die Skizzen nach der Hauptaufgabe sämmtlich als befriedigend befunden worden waren, zur Anfertigung der grösseren, entscheidenden Reliefs zugelassen worden. Die Hauptaufgabe war, mit einzelnen, für die plastische Gestaltung des Momentes nöthigen Abänderungen, dem zwei und zwanzigsten Buch der Odyssee entnommen und ungefähr also gestellt: Odysseus hat die Freier erlegt und ist im Begriff auch den alten Sänger Phemios zu erschlagen, der sich an den Altar des Zeus geflüchtet hat; Telemachos sucht ihn durch sein Fürbitten davon abzuhalten; eine Sklavin wendet sich mit Entsetzen von den Erschlagenen hinweg. Von den letzteren sei wenigstens Einer anzubringen. Die Breite der Reliefs war auf 3 F. 8 Z., mit entsprechender Höhe, bestimmt, ein Zeitraum von ungefähr 13 Wochen für ihre Anfertigung festgesetzt worden. — Die Erklärung des akademischen Senates ging dahin: dass eine Jede der abgelieferten Arbeiten im Einzelnen viel Schönes und Würdiges enthalte, auf der andern Seite aber auch Manches, was namentlich Anatomie und Proportion betreffe, zu wünschen lasse. Der Preis sei dem Relief No. II. zuerkannt. Doch werde No. III. als das in der Conception glücklichste, No. I. als ehrenvoller Erwähnung würdig genannt. Hierauf wurde der Name des Siegers, Hrn. Julius Troschel aus Berlin, Schülers des Hrn. Professor Rauch, proclamirt und ihm von dem Vorsitzenden die Schenkungs-

Akte eines dreijährigen Reisestipendiums von jährlich 500 Thalern überreicht. — Der preussische Volksgesang beschloss die Sitzung.

In einem der nunmehr eröffneten hinteren Säle waren die Reliefs ausgestellt, das des Siegers mit einem Lorbeerkranze geschmückt. Eine gewandte Technik und eine sichere Handhabung des Materials gaben in diesem den mehrjährigen Schüler und fleissigen Arbeiter in Rauch's Atelier zu erkennen; Vorzüge, welche allerdings dem Relief No. III. fehlten. Dagegen fanden wir dieses, wie es auch bereits die Erklärung des Senates angedeutet, als ganz vorzüglich in der Erfindung, in der künstlerischen Gestaltung und Zusammenfassung des gegebenen Momentes. Vortrefflich ist in dem Odysseus, welcher in der Mitte steht, der Zorn des Kampfes und das durch die Bitten des Sohnes und des Sängers hervorgebrachte Zaudern ausgedrückt. Telemachos, zur Seite, hält mit einer eigenthümlich naiven Bewegung den bewaffneten Arm des Vaters, der alte Sänger umfasst das Knie des Helden. Zürnend blickt dieser auf den Sänger nieder und ballt die Faust noch über dessen Haupt, als sei er im Begriff gewesen, dasselbe scharfrichterlich bei den Haaren emporzuziehen. Die Sklavin auf der andern Seite, die, als eigentlich zur Haupthandlung ungehörig, sehr schwer mit derselben zu verbinden war, zeigt hier, mit der Angst für das eigne Leben, zugleich Sorge um das Schicksal des Sängers, indem sie im Begriff ist, das zurückgewandte Haupt mit dem Schleier zu verhüllen, wie um das Entsetzliche nicht zu sehen. In allen Bewegungen ist hier Wahrheit, Leben und Originalität; nicht minder in den Motiven des Faltenwurfes. Als der talentvolle Verfertiger dieser vielversprechenden Arbeit wurde uns Hr. Reinhardt, Schüler des Hrn. Professor Tieck, genannt. Wir sind überzeugt, dass der Senat nach weisen Gründen und nach reiflicher Abwägung derselben entschieden hat; unser, von dieser Entscheidung abweichendes Urtheil, darf, bewährten Richtern gegenüber und als nur auf den ersten Eindruck basirt, kein Gewicht haben. Auf jeden Fall wird diese Concurrenz für Hrn. Reinhardt um so mehr ein Sporn sein, durch eifriges Studium den vollen Besitz auch noch dessen zu erstreben, was der nothwendige Boden für eine lebendige und höchste Entfaltung der Kunst ist: Vollendung und Sicherheit in allen technischen Theilen. — Auch das Relief No. I., als dessen Verfertiger uns Hr. Gramzow, Schüler des Hrn. Professor Wichmann, genannt wurde, hat eigenthümliche Schönheiten, namentlich eine Anlage zu einer edlen und grossartigen, um ein Modewort zu gebrauchen: stylistischen Auffassung des Gegenstandes, welche der Plastik ihre eigenste Würde verleiht. Möge auch dies schöne Talent die Schwierigkeiten, die noch zu beseitigen sein werden, glücklich überwinden!

John Flaxman's Umrisse zu Dante Alighieri's götttlicher Komödie. Erste Lieferung. Hölle. — Carlsruhe, Kunstverlag, W. Creuzbauer. London, A. Schloss & Comp. Paris, J. Veith.

(Museum 1833, No. 34.)

Flaxman ist der Meister in der Umrissdarstellung. Seine Compositionen haben etwas eigenthümlich Gehaltenes und Gemessenes, ich möchte sagen, etwas Schweigsames, das in keiner andern Weise der Darstellung zu erreichen sein dürfte. Er weiss den inneren poetischen Gehalt eines Momentes mit wenig Strichen anzudeuten, indem er es der Phantasie des Beschauers überlässt, diese Andeutungen zum vollständigen Bilde auszuführen. Dass er ihn dazu zwingt, darin beruht eben seine poetische Kraft, das Geheimniss seines künstlerischen Schaffens; und der Reichthum seines Genies ist bedeutend genug, um uns bei jedem Blatte von Neuem zu fesseln.

Bei Gegenständen, die aus der antiken Mythe entnommen sind, liegt uns eine solche Darstellung bereits näher; die plastische Entwickelung der Figuren und Gruppen, vornehmlich in den Reliefs, hat hier unsern Sinn an eine solche Anschauung schon mehr gewöhnt. Es bedarf hier in der Regel nur der Modellirung, um das im Umriss angedeutete Kunstwerk zu vollenden. Wenn Flaxman in seinen Umrissen zum Homer und Aeschylus zuweilen etwas weiter geht und mehr andeutet, als die bloss plastische Ausführung hinzufügen könnte (so in der Leukothea, Odyssee Bl. 9, im Neptun, Ilias, Bl. 22, u. a. m.), so scheint uns das eines Theils zwar nur desshalb so, weil wir den Gelehrten bisher geglaubt haben, dass die antike Kunst so farblos und grau in grau gewesen sei, wie die heutige; anderen Theils aber liegt es allerdings auch in einer eigenthümlich phantastischen Richtung des Zeichners.

Bestimmter spricht sich diese phantastische Richtung in den Blättern aus, welche er zu Dichtungen der romantischen Zeit, namentlich zu Dante's göttlicher Komödie geliefert hat. Hier ist minder Gelegenheit zu jener plastischen Auffassung des Gegenstandes; ja, es würde eine solche mit demselben zumeist im Widerspruch stehen: aber noch mehr, wie dort, ist hier diese Darstellung im Umriss zweckgemäss, zumeist nothwendig. Jenes göttliche Gedicht, welches sich stets an der Gränze des Sinnlichen und Uebersinnlichen hinzieht, erlaubt es nicht, seinen Gestalten volle, körperliche Consistenz zu geben; es sollen dieselben mehr mit dem inneren, als mit dem äusseren Auge angesehen werden. Jene dämonischen Gestalten namentlich, in ihrer mehr willkürlich phantastischen Formenbildung, welche einen grossen Theil des Hintergrundes ausmachen, jene verzerrten, wild umhergetriebenen Verdammten gehören hieher; so auch jene beiden schweigenden Wandrer, Dante und Virgil, mit ihren in langen florentinischen Falten niederhängenden Mänteln. Es ist wohlgethan, wenn der Künstler ihr Bild im Beschauer nur weckt, nicht ihm geradezu damit gegenüber tritt.

Wenn Flaxman mit seinen Umrissen zum Homer bereits vollständig bei uns eingebürgert ist, so ist dies nicht mit denen zum Dante derselbe Fall. Grossen Dank sind wir somit dem in der Ueberschrift genannten Kunstverlag schuldig, welcher auch die letzteren (wie er es bereits mit

jenen gethan) in einer neuen, geschmackvollen Ausgabe dem Publikum vorlegt und einem grösseren Theile desselben durch einen sehr wohlfeilen Preis zugänglich macht. Die erste Lieferung, die Umrisse zur „Hölle" enthaltend, ist so eben erschienen, 25 Blätter, mit Text, zu 1 Rthlr. 15 Sgr. Es sind ebenfalls etwas verkleinerte Copien der Originale, meist sehr wohlgelungen, sauber auf schönes Papier gedruckt. Jedem Umriss ist ein zierliches Textblatt beigefügt, welches die bezügliche Stelle des Gedichtes, sammt deren Uebersetzung in deutscher, englischer und französischer Sprache enthält. Auch der Titel ist in diesen vier Sprachen abgefasst.

Wir wünschen dem, für viele Kunstfreunde gewiss sehr erfreulichen Unternehmen eine recht schnelle und allgemeine Verbreitung, die es in hohem Grade verdient. Wir hoffen, dass die Verlagshandlung, nach der Vollendung dieses Werkes, auch die herrlichen Umrisse Flaxman's zum Aeschylus, vielleicht das Grösste, was dieser geniale Künstler geschaffen, in ähnlicher Weise folgen lassen wird.

Anordnung des Vorraths von Kunstwerken, die sich in meinem Besitze, oder nächstem Bereiche, insonderheit an öffentlichen Orten der Stadt und Universität (Greifswalde) finden, um sie in geschichtlicher Folge vorzuzeigen oder darauf hinzuweisen. — Nebst Vorwort und Beilagen vom Prof. Schildener. (Bd. II, Heft III. der Greifswalder academischen Zeitschrift. 1833.)

(Museum 1833, No. 35.)

Wir haben, in Gesprächen über die bevorstehende weitere Entfaltung der gegenwärtig neu aufblühenden Kunst, öfters die wenig erfreuliche Ansicht aussprechen hören, dass die Kunst unsrer Zeit nicht als ein charakteristisch Nothwendiges, aus innerem Bedürfniss Hervorgegangenes zu betrachten sei; dass sie mehr nur eine Laune des Zeitgeistes, eine Treibhauspflanze genannt und nur mit derjenigen Kunst verglichen werden könne, die zur Zeit der Römerherrschaft, vornehmlich unter der Regierung des Hadrian, ausgeübt wurde. Möglicher Weise ist eine solche Ansicht nicht geradezu von der Hand zu weisen, wenn wir unsern Blick nach dem Süden unsers Vaterlandes richten, wo bisher die grossartigsten Kunstunternehmungen in's Leben getreten sind. Hier ist es nur der einzelne Wille eines kunstliebenden und kunstsinnigen Monarchen, der eine Reihe der ausgezeichnetsten Künstler um sich versammelt; auf seinen Wink erhebt sich, zu München, ein bedeutendes Bauwerk nach dem andern, eins das andere mit dem reichen Schmuck seiner Fresken übertreffend; auf seinen Wink glänzt die ehrwürdige Kathedrale von Regensburg in der herrlichsten Pracht der gemalten Fenster, wie kein andres Gotteshaus von Deutschland; auf seinen Wink gründen sich, an den Ufern der Donau, die Mauern der Walhalla, wo die deutsche Geschichte durch deutsche Sculptur verherrlicht werden soll. Wir fragen aber, und wissen, für den Augenblick wenigstens, noch nicht zu antworten, ob ebendort auch im Volk derjenige Sinn ge-

weckt und verbreitet ist, welcher die Kunstunternehmungen zu würdigen und an ihnen sich zu einer höheren Geistes- und Lebensbildung emporzuarbeiten vermag; ob die Nachwelt dieselben als wahrhafte, geschichtlich lebendige Denkmale unsrer Zeit, nicht eines einzelnen Fürsten, wird gelten lassen?

Ein andres Resultat, stellt sich uns dar, wenn wir, in dieser Beziehung, norddeutsche Kunstbestrebungen, vornehmlich die Düsseldorfer Malerschule betrachten. Ebenfalls wird hier Bedeutendes geleistet, was zwar, in Bezug auf räumliche Ausdehnung und grossartige Massen, den Arbeiten der Münchner Maler nachsteht, ihnen aber wohl, was innere Kraft und Bedeutsamkeit betrifft, die Wage hält. Dies ist ein durchaus freier, unabhängiger Künstlerverein, bei dessen Zusammenberufung eben nicht der Wille eines Einzelnen thätig war, dessen bisherige Leistungen lediglich aus innerem Antriebe hervorgegangen sind. Freilich können wir nicht vorhersagen, wozu dieses Zusammenwirken so vieler Talente ersten Ranges berufen sein wird.

Wenn nun die bisherige, schon so bedeutende Thätigkeit einer also gebildeten Schule sich nicht füglich anders erklären lässt, als eben auf dem Grunde eines inneren, im Volke lebenden Bedürfnisses erwachsen, so wird die Annahme eines solchen noch durch verschiedene andere Erscheinungen bestätigt, die unmittelbar aus dem Volke selbst hervorgegangen sind, vornehmlich durch jene ringsverbreiteten Kunstvereine. Es ist über die hohe Bedeutung und Pflicht der letzteren mannigfach in diesen Blättern die Rede gewesen; wir vermeiden die Wiederholung des schon Gesagten.

Diese Vereine vertreten die Interessen eines grösseren Publikums. Wir begegnen aber auch nicht selten, und zwar, was uns besonders erfreulich dünkt, nicht selten in mehr abgelegenen Provinzialstädten, den Stimmen einzelner Männer, die in ihrem Kreise thätig für die Belebung der Kunst und des Kunstsinnes wirken, durch welche die bisher mehr centralisirten Schätze und Kräfte der Kunst in die verschiedenen Theile der Nation, zu allgemeiner Erbauung, hinüber geleitet werden und die selbst als Mittelpunkte und Repräsentanten einer wahrhaften Kunstbildung zu betrachten sind. Vor Allen gehören hieher die Gründer und Beförderer der eben genannten Kunstvereine, die fast überall ein schönes Ziel mit Enthusiasmus verfolgen und ihre Bemühungen mit immer wachsenden Folgen gekrönt sehen. Aber auch viele Andre, die eben nicht im Mittelpunkt solcher Institute stehen, wirken für gleiche Zwecke, durch That sowohl wie durch Lehre. Die Zeiten, in welchen reiche Bürger einzelner Orte es vorzogen, statt üppiger Ausschmückung des eignen Hauses, der Kirche ein Kunstwerk zu vermachen, Viele dadurch zu erbauen und sich selbst ein würdigstes Monument zu setzen, diese Zeiten liegen jetzt nicht mehr nur hinter uns. So wurde z. B. erst kürzlich dem Maler Hübner von zweien Bürgern von Meseritz, einer Stadt im Grossherzogthum Posen, die Anfertigung eines Altargemäldes für eine dortige Kirche aufgetragen. Und wie endlich Wissenschaft und Kunst auf ihrem Gipfel ein sich gegenseitig Ergänzendes sind, so muss die allgemeinere Verbreitung einer wahrhaft wissenschaftlichen Kunstbildung, d. h. die Lehre von den ersten Versuchen, der Entfaltung, Vollendung, Verzweigung, dem theilweisen Absterben, dem Neuaufblühen der Kunst, und dies alles mit geschichtlich-philosophischer Begründung, nothwendig, wie alles Studium der Geschichte, auf die Gegen-

wart und deren Thätigkeit führen, und lebendiges Interesse für die Kunstbestrebungen der Gegenwart erwecken.

Einen Mann, der auf solche Weise für eine allgemeinere Erkenntniss der Kunst wirkt und dazu wie wenige berufen ist, lehrt uns die in der Ueberschrift genannte kleine Schrift in dem Professor Schildener zu Greifswalde kennen, der als scharfsinniger Geschichtsforscher (vornehmlich in Bezug auf germanische und nordische Rechtsalterthümer) rühmlichst bekannt ist[1]). Die Schrift enthält im Wesentlichen das Verzeichniss einer Kunstsammlung, welche des Verfassers Eigenthum ist und die er einem Kreise von Kunstfreunden in einer gewissen Folge vorzuzeigen aufgefordert ward. Diese Folge gestaltete sich am Passendsten geschichtlich, und so knüpften sich an das Vorweisen der Kunstwerke kunstgeschichtliche Betrachtungen, zu welchen wiederum das Verzeichniss den Faden giebt. In Bezug auf die Art und Weise wie eine solche Privatsammlung zu diesem höheren Standpunkte sich heranbildet, sagt der Verfasser im „Vorwort" Folgendes:

„Wer sich der Kunst mit einigem Ernste zuwendet und in diesem Sinne Kunstsachen zu sammeln beginnt, sucht nicht bloss Genuss, sondern auch Unterricht. Dieser nun kann ihm nur zu Theil werden nach dem Maase seiner fortschreitenden Entwickelung — und die Sammlung, welche auf diesem Wege zusammengebracht wird, enthält mithin eine Geschichte der persönlichen Ausbildung des Sammlers. Wie denn aber der einzelne Mensch in dem engen Kreise seiner Persönlichkeit eine ähnliche Bahn zu durchwandeln hat als die Menschheit in einem weitern, so wird solche Privatsammlung, je nach der Individualität des Sammlers, auch mehr oder weniger Stoff für die allgemeine Geschichte der Kunst darbieten. Gelangt dann der Sammler im Laufe des Lebens auf einen Punkt freierer Uebersicht, von wo aus er einen Blick werfen kann auf den Abstand seiner individuellen Lebensrichtung von der Aufgabe der Menschheit überhaupt, und so auch auf die Lücken seiner kleinen Kunstsammlung in Vergleichung mit den zahllosen Denkmälern der allgemeinen Kunstgeschichte; vermag er dann sich zu fassen und sein kleines Besitzthum so einzurichten und anzuordnen, dass es zugleich Veranlassung und Mittel zur Auffassung der Hauptgegenstände und Epochen der allgemeinen Kunstgeschichte darbiete — Ueberflüssiges auszuscheiden, Bedeutendes hinzuzufügen, Lückenhaftes zu ergänzen — so dürften sich von dem individuell-lebendigen Grunde einer solchen Privatsammlung aus, recht klare und befriedigende Blicke in die allgemeine Kunstgeschichte thun lassen."

Das Verzeichniss selbst lehrt einen trefflichen, sehr wohl geordneten Vorrath von Kunstwerken aller Perioden kennen, von denen die dem Verfasser zugehörigen zwar bei weitem den Hauptbestandtheil ausmachen, worin er aber die allgemein zugänglichen, auf der Königlichen Universitäts-Bibliothek, so wie in und an öffentlichen Gebäuden befindlichen, als angenehme Ergänzungen mit aufführt: Kupferstiche und Lithographieen der grösseren Zahl nach, doch auch eine, nicht ganz unbeträchtliche Sammlung von Gemälden, lithographisch kunstgeschichtliche Werke, so wie Hindeutungen auf die mittelalterlichen Gebäude von Greifswald und der Umgegend, von denen die Greifswalder und die von Stralsund mit zu den merkwürdigsten in unserer Gegend gehören; u. s. w.

[1]) Auch im Bereich der Kunstgeschichte begegneten wir bereits dem Namen des Herrn Schildener und zwar mit folgendem Werk: „Des Schwedischen Bauern und Malers, Pehr Hörbergs, Lebensbeschreibung. Von ihm selbst verfasst; übersetzt und mit einigen Anmerkungen begleitet von Schildener. Greifswald, 1819. 8. mit Kupfern."

Das Publikum des Verfassers besteht, der Hauptzahl nach, aus wissenschaftlich entwickelten Männern; die Mittheilungen mussten somit im Allgemeinen „für die Idee" geschehen. Um einer genaueren Darlegung und Beschreibung zu entgehen, was er unter diesem Ausdruck verstanden wissen wolle, hat der Verfasser einige „Beilagen," enthaltend allgemeinere Ansichten von der Kunst, hinzugefügt: —

„Nicht um Beispiele zu geben, wie schöne bildliche Gegenstände in hohe Ideen aufzulösen sind — (vielmehr liegt schon in der Natur einer geselligen Unterhaltung, wo einzelne Kunstgegenstände von verschiedenen Individuen sorgfältig betrachtet worden, mehr als zu viel Veranlassung zu detaillirten artistischen, historischen, technischen Bemerkungen); — sondern um den allgemeinen Sinn und Geist, worin das Ganze sich bewegen wird, in einigen Umrissen anzudeuten."

Die in diesen Beilagen mitgetheilten drei kleinen Aufsätze halten wir für so eigenthümlich, so würdig und tüchtig, dass wir es für einen grossen Gewinnst der Kunstgeschichte ansehen würden, wenn der geehrte Herr Verfasser sich der Bearbeitung grösserer kunstgeschichtlicher Gegenstände zuwendete; wir beneiden diejenigen, denen an seinen Mittheilungen Theil zu nehmen vergönnt ist.

Malerei. — Berlin.

(Museum 1833, No. 35.)

Herr Professor Wach hat so eben das Portrait der Prinzessin Marianne, Gemahlin des Prinzen Albrecht von Preussen, und mit demselben ein treffliches Meisterwerk vollendet. Die Eigenthümlichkeiten Wach's — eine gewisse Festlichkeit in den Stellungen seiner Figuren, eine sehr wohlgeordnete, stylisirte Gewandung, eine anmuthige Sorgfalt in dem Wiedergeben verschiedenartiger Stoffe und namentlich ein völlig magisches Spiel in den Farben — sind bekannt; es musste somit die Anfertigung eines Prachtbildes, wie des genannten, welches die Prinzessin der Stadt Amsterdam zum Geschenk bestimmt hat, dem Meister eine sehr willkommene Aufgabe sein. Die Anordnung des Gemäldes ist folgende. Die schlanke, zarte Gestalt der Prinzessin ruht auf einem Sessel, das sprechende Gesicht gegen den Beschauer gewandt; sie trägt ein gelbseidenes Kleid, drüber eine rothsammtene Robe mit Hermelin, einen Hut von gleichem Stoff mit Federn und einen reichen, zierlich gefassten Schmuck von Brillanten. Der Sessel hat schön gezeichnete Lehnen von Goldbronze, der weisse Atlasschuh ruht auf einem Sammtkissen von zarter Lilafarbe mit goldenen Tressen. Zur Linken, vor einer Balustrade, welche die Aussicht ins Freie öffnet, steht eine Blumenvase; zur Rechten ein Tisch mit dunkler grünsammtener Decke und goldenen Troddeln, auf dem die Krone liegt. Dahinter steht ein bronzener Candelaber. Den Grund bildet auf dieser Seite ein violetter Teppich, auf dem das Preussische und Niederländische Wappen angebracht ist; auf der linken Seite die Aussicht durch den Garten, der sich hinter dem Palais des Prinzen Albrecht befindet, nach dem Kreuz-

berge. Wir sind absichtlich bei diesen Angaben ins Detail eingegangen; denn obgleich die blosse Benennung der Farben noch nicht im Entferntesten das Verhältniss ihrer verschiedenen Tiefe und Wärme, wodurch erst die wahre Harmonie entsteht, anzugeben vermag, so wird man wenigstens schon hieraus abnehmen können, wie das Vorherrschen Einer gelben Masse (des seidenen Kleides), die bekanntlich bei Zusammenstellung verschiedener Farben störend wirkt, hier durch das Vertheilen goldener und gelber Stoffe unter die verschiedenen umgebenden Theile auf wohlverstandene Weise gebrochen ist. In der Malerei der Fleischpartieen schienen uns besonders die schönen Hände trefflich gerathen. Das Ganze macht einen edlen und grossartigen Eindruck; es wird den schönsten Schmuck eines Festsaales bilden.

Drei Schreiben aus Rom gegen Kunstschreiberei in Deutschland. Erlassen und unterzeichnet von Franz Catel; Jos. Koch; Friedr. Riepenhausen; von Rohden; Alb. Thorwaldsen; Ph. Veit; Joh. Chr. Reinhart; Friedr. Rud. Meyer. Mit einem lithographirten Blatte, nach einer Zeichnung von J. C. Reinhart. Dessau, 1833.

(Museum 1833, No. 37.)

Die vorliegende, 67 Seiten starke Brochüre, welche uns zur Ansicht und Besprechung zugesandt worden, hatten wir anfänglich, nachdem wir sie als etwas durchaus Unwürdiges und Schlechtes erkannt, dem Verleger zurückgeschickt. Wir hörten aber später, dass sie gleichwohl gelesen werde und namentlich bei Künstlern von Hand zu Hand gehe. Somit halten wir es, trotz unsrer herzlichen Abneigung, nunmehr für unsre Pflicht, dem Unbefangenen wenigstens die böse Tendenz dieser Schrift, den Missbrauch mit edlen Namen, deren im Titel genannt werden, zu enthüllen.

Das erste der mitgetheilten Schreiben ist aus der Beilage zur Allgemeinen Zeitung von 1826, No. 119—121, abgedruckt. Es ist überschrieben: Betrachtungen und Meinungen über die in Deutschland herrschende Kunstschreiberei. Von Künstlern in Rom; und unterzeichnet von Catel; Jos. Koch; J. C. Reinhart; Friedr. und Joh. Riepenhausen; von Rohden; Alb. Thorwaldsen; Ph. Veit. Es hat die Absicht, das wesentliche, entscheidende Urtheil über Kunstgegenstände nur für den Künstler in Anspruch zu nehmen. Wir sind nicht gestimmt, den alten Streit zwischen Künstler und Kritiker, oder richtiger: zwischen Künstler und Publikum (denn was ist der sogenannte Kritiker anders als eine Stimme des letzteren?) hier wieder aufzunehmen und das Falsche jenes Anspruches darzulegen; um so weniger als ein werther Mitarbeiter kürzlich (Herr Dr. Schöll in No. 33, S. 261 des Museums) die gegenseitige Stellung beider bereits aufs Einfachste und Klarste ausgesprochen hat. Will der Künstler nur vom Künstler beurtheilt sein, so ist das, als wenn der Prediger nur für seine Amtsbrüder predigen wollte, oder als

wenn gemeine Schuster behaupten, dass nicht die Empfindung dessen, welchen der Stiefel drückt, sondern nur ein Schuster über die Arbeit entscheiden könne. Uebrigens ist jenes gesammte erste Schreiben, obgleich erst sieben Jahre alt, bereits veraltet. Der neue, jugendliche Aufschwung der Kunst in unserm Norden, den freilich die in Rom, in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts Zurückgebliebenen nicht kennen oder nicht kennen wollen, hat andre Ansichten geweckt; und die vielen Stimmen, die hier und dort über die Gegenstände der Kunst laut werden, sind, wie viel Verkehrtes auch mit unterlaufe, immer ein erfreuliches Zeichen allgemeinerer Theilnahme. Stellen jenes Schreibens, wie: „die Kunst hat sich aus dem öffentlichen in das Privat-Leben zurückgezogen", oder: „eine Zeit, wo die Kunst mehr einer exotischen Pflanze in einem künstlichen Gewächshause, als einem üppigen, im freien Felde treibenden Baum zu vergleichen ist" u. a. m., sind falsch geworden, und somit fällt das Fundament jenes Schreibens, in Bezug auf die Gegenwart, schon von selbst zusammen. — Es ist nur zu bedauern, dass Künstler, die zu den Ersten und am Höchsten Stehenden gehören, ihren Namen zur Unterzeichnung von Dingen hergegeben, die sie nicht durchgelesen haben.

Das zweite Schreiben lautet: Sendschreiben an Dr. Schorn in München von Joh. Chr. Reinhart in Rom. Unterzeichnet: Rom, den 26. Juni 1830. Herr Schorn hat im Kunstblatt 1829, No. 96, ein Bild von Herrn Reinhart beurtheilt, dasselbe im Ganzen gelobt, Einzelnes getadelt; Hr. Reinhart hat sich dadurch verletzt gefühlt und eine, 26 Seiten lange Antikritik geschrieben, die von den empörendsten, pöbelhaftesten Gemeinheiten wimmelt. Eine beigefügte (die auf dem Titel erwähnte) Karikatur auf Hrn. Schorn ist so fad erfunden und so schlecht gezeichnet, dass ein Freund, dem wir das Büchlein mitgetheilt und der die tüchtigen Radirungen Reinhart's von landschaftlichen und Thier-Gegenständen nicht kannte, meinte, nur ein solcher Pfuscher könne sich zu so gemeinen Ausfällen erniedrigen. Hr. Schorn ist übrigens als unbefangener Forscher und als Mann von Gesinnung zu allgemein anerkannt, als dass es nöthig wäre, hier nur Ein Wort zu seiner etwanigen Vertheidigung auszusprechen. Wir machen hiebei nur die gelegentliche Bemerkung, dass die allerdings anzuerkennende technische Kunstbildung, welche wir in Hrn. Reinhart's Arbeiten finden, noch gar verschieden ist von der inneren und wahren Bildung, von derjenigen Würde des Charakters, welche des grossen und eigentlichen Künstlers Eigenthum ist.

Das dritte Schreiben: Sendschreiben an einen Kunst-Kritiker in Dresden von Friedr. Rud. Meyer in Rom (Rom, den 11. December 1830) ist Ballast; es dient nur, dem Ganzen eine reichere Farbe zu geben, und soll dasselbe scheinbar nach noch verschiedenen Seiten hinüberspielen lassen.

Denn den eigentlichen Mittelpunkt der ganzen Brochüre bildet das Reinhart'sche Sendschreiben; das erste ist demselben, wie es in der Anmerkung zu S. 46 ausdrücklich heisst, nur vorgedruckt. Auf solche Weise ist der Schein gewonnen, als ob wesentlich für eine allgemeine Sache gefochten würde, während es nur auf eine schlechte Privatrache abgesehen ist; als ob die auf dem Titel zusammengestellten, zum Theil sehr ehrenwerthen Namen Alle für Einen ständen, Alle gleichmässig Theil an jenen gegen Schorn gerichteten Invectiven hätten (denn man liest den Titel und die dort zusammengeschriebenen Namen, blättert ins Buch hinein und hält sich

etwa bei den einzelnen Persönlichkeiten auf, ohne eben die gesonderten Theile des Buches zu unterscheiden), während hinter dieser Schaar Ein Feiger sich verbirgt, vielleicht nicht der Verfasser des zweiten Schreibens. —

Die Brochüre, zum Theil bereits im Jahre 1830, zum Theil beträchtlich früher abgefasst, erscheint, unbegreiflicher Weise, erst jetzt; begreiflicher Weise vielleicht, wenn man bedenkt, dass Hr. Schorn erst kürzlich zu einer höhern Wirksamkeit nach Weimar berufen wurde, dass diese Schmähschrift vielleicht die Absicht hat, ihm dort einen üblen Willkomm zu bereiten. Seltsam! und in verschiedenen Anmerkungen nennt sich ein besondrer anonymer „Herausgeber", der sogar, in der Anmerkung zu S. 40, ganz ausser dem Zusammenhange, auf das Berliner Kunstwesen zu sprechen kommt und aus der Brochüre: „Des Herrn Direktors Dr. Waagen Bildertaufe und Aufstellung der Gemälde im Königl. Museum in Berlin" — eine grosse Stelle mittheilt.

Wir überlassen dem Leser die weiteren Vermuthungen und Schlussfolgen.

Lithographie.

(Museum 1838, No. 40.)

Von Hildebrand's Mährchenerzählerin, welche jüngst, sammt einer beträchtlichen Anzahl Lithographieen nach diesem Bilde, im Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen verloost worden ist, liegt so eben eine der Lithographieen vor uns; die Zeichnung auf Stein ist von J. Becker, Druck und Verlag der lithographischen Anstalt von F. C. Vogel in Frankfurt a. M. Wir hoffen, dass dieses treffliche und anmuthige Blatt bald im Handel und in den Händen des grösseren Publikums sein wird. Hildebrand befolgt, seit er von dem tragischen Kothurn herabgestiegen, eine so eigenthümliche Richtung und diese mit solchem Glück, dass keiner der früheren Meister mit ihm, was eben den Inhalt seiner Darstellungen betrifft, verglichen werden könnte. Wollte man seine Bilder mit dem schlechten Wort „Genre" bezeichnen, so ist mindestens ein neues, und zwar das wesentlichste Element darin, welches den frühern Genrebildern fehlt: die deutche Innigkeit und Gemüthlichkeit, die gleich weit entfernt ist von modischer Sentimentalität, wie von holländischer Beschränktheit, von englischer Phantasterei oder französischer Coquetterie. Hildebrand's gesunde, meisterliche Technik, vornehmlich im Colorit, ist bekannt. Ueberaus anziehend ist die Composition des vorliegenden Blattes: Das Zimmer der Grossmutter, auf altväterische Weise geschmückt; zur Seite ein Kamin im bizarren Style des siebzehnten Jahrhunderts, auf dessen Gesims Krüge, Flaschen, eine Lampe, welche das Zimmer erhellt. Daneben, auf einem Stuhl mit seltsam geschnitzter Lehne, die Alte, die eben zu einem entscheidenden Moment ihrer Erzählung gekommen ist; man sieht es ihren Geberden, ihrer Gestikulation an, wie jetzt etwa der Oger immer näher und näher an den Versteck des kleinen Däumlings kommt und sein: „Ich wittre Menschenfleisch" immer bedenklicher brummt. Der Knabe, der zu ihrer einen Seite auf einem Stühlchen sitzt und auf dessen Rücken das

verglimmende Kohlenfeuer des Kamins einen eignen Reflex wirft, hört aufs Gespannteste zu. Auf der andern Seite kniet ein Mädchen und lehnt sich auf den Schooss der Grossmutter; sie sieht sich ängstlich um, die schwarzen Locken fallen zu beiden Seiten des Köpfchens dick herab; es ist ein anmuthiges, bedeutendes Gesicht — Lithographie und Druck sind im Ganzen recht gut; hier und da fehlt es, vornehmlich in den tieferen Schatten, an der nöthigen Klarheit und Bestimmtheit.

Apoll unter den Hirten. Nach dem Gemälde von Schick gezeichnet und lithographirt von C. C. Schmidt. Stuttgart. Verlag der G. Ebner'schen Kunsthandlung.

(Museum 1833, No. 41.)

Das genannte Gemälde von Schick, welches sich gleich nach seiner Vollendung, im Jahre 1808, des ausserordentlichsten Beifalls erfreute, ist einer der interessantesten Punkte in dem Entwickelungsgange der neusten Kunst. Carstens und Schick, mit ihrem der Antike zugewandten Sinne, sind es vornehmlich, in deren Werken sich das Bestreben nach einer reinen, idealen Auffassung der Natur ausspricht; in verwandter Richtung, aber als Vollendung derselben, zeigt sich in diesen Tagen Schinkel in seinen bewunderungswürdigen Entwürfen zu den Wandgemälden, welche die Vorhalle des Museums von Berlin zu schmücken bestimmt sind. — Der vorliegende Steindruck ist treu und fleissig gearbeitet, das Ganze der reichen Composition gut in Ton und Haltung; wir wissen es dem Lithographen Dank, dass er dies schöne Kunstwerk dem grösseren Publikum auf eine würdige Weise zugänglich gemacht und die Richtigkeit jener früheren günstigen Urtheile bestätigt hat. Auf der einen Seite des Bildes, unter einem Oelbaum, auf die Lyra sich stützend, sitzt der jugendliche Gott; er spricht in melodischer Rede zu den um ihn Versammelten. Dies sind Hirten verschiedenen Alters und Geschlechtes, in reizenden Gruppen vor ihm und zu seinen Seiten gelagert; zu seinen Füssen eine, ihn in Begeisterung anschauende Jungfrau. Ueberall ist hier Naivetät und Adel, sowie lieblichste Harmonie, in den Bewegungen ausgedrückt. Im Hintergrund sind einige Baulichkeiten, ein opfernder Hirt, eine weitgedehnte Landschaft; zur Rechten, im Gebüsch sich verbergend und daraus hervorlauschend, verschiedene Satyrn, welche der Zauber des Liedes mit herbeigelockt hat. Das Bild übt durch das eigenthümlich Melodische, welches den verschiedenen Gestalten innewohnt und dem Auge des Beschauers wohlthut, eine fortdauernde, nicht zu häufige Anziehungskraft aus.

Es wäre wohl zu wünschen, dass noch mehrere Werke dieser interessanten Kunstperiode, namentlich Carstens'sche Gemälde oder Zeichnungen, deren u. A. Berlin mehrere besitzt, auf ähnliche Weise herausgegeben würden. Der Gypsabguss der von Carstens modellirten, seit einiger Zeit im Handel befindlichen (sogenannten) Parze ist bereits vielen Künstlern und Kunstfreunden ein werthes Eigenthum.

Heilige Familie. Veni de Libano, Sponsa mea. Cant. Cantic. IV, 8. — Gemalt von C. Zimmermann. Nach dem Originalgemälde auf Stein gezeichnet von H. Kohler. Gedruckt in der Cotta'schen lithogr. Anstalt in München von Thomas Kammerer.

(Museum 1833, No. 48.)

Das vorliegende Blatt ist ein neuer Beweis von der Trefflichkeit des Münchner Steindrucks, welcher, wie es scheint, durch die Strixner'schen Lithographieen seine eigenthümliche Richtung erhalten hat. Wir möchten diese Richtung die deutsche nennen, indem sie, mit Verschmähung eines französisch glänzenden Effektes, sich mit einfach unbefangener Wiedergabe von Licht und Schatten begnügt; wir glauben, dass es sich für uns sehr ziemt, eben in dieser Richtung nach grösserer Vollendung zu streben, statt fremde Manieren nachzuahmen. Wie vollkommen diese Richtung sich mit Weichheit, mit Klarheit und Kraft verträgt, zeigt auch das vorliegende Blatt, und um so mehr, als in den tieferen Schatten, namentlich der Umgebungen, sogar jene Feinheit vermisst wird, welche sonst eine grössere Klarheit begünstigt. — Was die Composition anbetrifft, so hat sie für uns zunächst das Interesse, der Münchner Schule anzugehören, welche so selten historische Gemälde nach Norddeutschland entsendet; der Typus einer gewissen Würde in den Gestalten, eigenthümlich grossartige Linien des Faltenwurfes sind das zunächst und gemeinsam Ansprechende dieser Schule. — Neben ihrem weinumrankten Hause, vor einer Brüstung, über welche man in die Landschaft hinaussieht, sitzen Maria und Joseph; sie hält den Christknaben auf dem Schoosse; vor ihr kniet die heilige Katharina, welcher sich der Knabe verlobt. Die heilige Jungfrau ist eine hohe, edle Gestalt: bei den Andern aber ist mancherlei Unpassendes und Unschickliches zu rügen. Der Knabe, nur mit einem schlichten Schurz bekleidet, ist bereits mindestens vier Jahre alt und sehr gross und stark, und doch sitzt er in aller Bequemlichkeit der Mutter auf dem Schoosse und hat sich sogar noch ein Sammtkissen untergelegt; die heilige Katharina ist ein Mädchen von dreizehn Jahren, und doch hatte sie die Vision dieser Verlobung, als sie bereits eine erwachsene Jungfrau war. Es war, wie es scheint, die Absicht des Malers, die Verlobung, die zwischen einer Jungfrau und einem Kinde befremdlich scheinen durfte, möglichst wahrscheinlich zu machen; uns will indess eine solche Willkür nicht ganz erlaubt bedünken. Der heilige Joseph endlich, der etwas nüchtern und pietistisch zur Seite sitzt, ist als ein Mann von ungefähr achtunddreissig Jahren dargestellt; nach der Legende aber befand er sich bereits im hohen Greisenalter, als er die Jungfrau heirathen musste; nothwendig also ist er als ein würdiger, liebreicher Greis darzustellen: anders rechtfertigt er alle Spöttereien, die ihm seit Giotto in reichem Maasse zu Theil wurden. Es ist zu wünschen, dass Künstler, welche heilige Begebenheiten darstellen wollen, ein wenig in den Legenden des christlichen Alterthums erfahren sein mögen.

Leonore. Das Original ist vom Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen am 21. Mai 1831 verloost. Gemalt von C. F. Lessing. Lith. von Fr. Jentzen. Gedruckt im Lith. Institut von L. Sachse & Comp., Berlin durch Berndt, 1833.

(Museum 1833, No. 44.)

Wir beeilen uns, dem Publikum die Vollendung einer Lithographie anzuzeigen, durch welche Berlin aus einem eben so beschämenden wie drückenden Abhängigkeits-Verhältnisse zu Paris und München befreit wird und endlich in einer Kunst, die wie keine andere zur möglichst allgemeinen Verbreitung der einzelnen Werke dient, mit genügender Selbständigkeit auftritt. Bereits durch die ersten Hefte der von Meyerheim und Strack aufgenommenen, von Meyerheim lithographirten „Architektonischen Denkmäler der Altmark" hatten die Herausgeber, die Herren L. Sachse & Comp., gezeigt, wie entschiedener Wille und kräftiger Widerstand gegen den alten, leider nur zu lange herrschend gebliebenen Schlendrian zuletzt doch Untadliches hervorbringen müssen; indem Zeichnungen und Druck gleich meisterlich ausfielen, wurden Blätter geliefert, welche alles ähnliche bisher in Deutschland Versuchte übertrafen, auch sich den französischen Arbeiten der Art wenigstens an die Seite stellen konnten. Doch haben diese Blätter noch eine verhältnissmässig kleinere Dimension; und die Fertigung lithographischer Copien nach grossen Gemälden hat wiederum andern Anforderungen zu begegnen.

Die in der Ueberschrift genannte Lithographie misst 21½ Zoll in der Breite, 18½ in der Höhe; der dargestellte Gegenstand erlaubt den Beschauern, die das Original gesehen, — wer es aber gesehen, dem haben sich dessen Gestalten unauslöschlich eingeprägt, — eine erwünschte Vergleichung mit letzterem. Was die Arbeit des Lithographen anbetrifft, so ist derselbe mit unverkennbarer Liebe in den Geist des Lessing'schen Gemäldes eingegangen, und wie er mit seiner anerkannt gediegenen Technik alle Details wiederzugeben gewusst hat, so insbesondere das erschütternd Leidenschaftliche, das den poetischen Gesammt-Inhalt des Originals ausmacht. Mit grosser Reinheit und einer bestimmten und sichern Handhabung des Stiftes hat er dem Drucker aufs Angenehmste vorgearbeitet; und dieser hat nicht minder das Seinige gethan, um nirgend kalt auf den Kalkstein aufgetragene Schwärze, sondern überall eine warme, lebendige Farbe hervorzubringen und das Ganze in gleichmässigster Haltung wiederzugeben. Leider ist diese Lithographie ausschliesslich für die Mitglieder des genannten Kunstvereines bestimmt; doch hat, wie wir hören, Herr Jentzen es bereits übernommen, da ein Stein auch für die Anzahl der Mitglieder nicht hinlänglich gute Abdrücke liefern würde, das Blatt für denselben Verein alsbald noch einmal zu lithographiren, und so dürfen wir hoffen, dass gute Abdrücke auch noch in das grössere Publikum kommen werden.

Dem lithographischen Institute von L. Sachse & Comp. möge die gebührende Anerkennung für das Verdienst zu Theil werden, durch den Verein so trefflicher Kräfte in Berlin zuerst ein so vollendetes Kunstwerk hergestellt zu haben, — wie es sich freilich für die Hauptstadt des preussischen Staates nur geziemt.

Bilder zu englischen Dichtern.

(Museum 1833, No. 47.)

Wir haben die Absicht, wie wir es schon in früheren Blättern des Museums gethan, dem geneigten Leser wiederum von einigen neuen Kupferwerken der fleissigen Engländer Nachricht zu geben. Die vorliegenden verschiedenen Bilderwerke zu englischen Dichtern mögen uns zugleich verschiedene Richtungen der englischen Kunst vergegenwärtigen.

Illustrations to Shakspeare; from the plates in Boydell's Edition. London: published by A. J. Valpy, M. A. 1832, 1833.

Das Werk, welches verkleinerte Umrisse, der im Jahre 1805 von Boydell herausgegebenen Shakspeare-Gallerie enthält, erscheint in Lieferungen von etwa 14 Blättern in klein Octav. Acht Lieferungen liegen uns bereits vor; sie bieten aber wenig Erfreuliches. Wir bedauern, dass uns das grosse Prachtwerk nicht zur Hand ist und wir uns, um eine Vergleichung zwischen beiden anzustellen, an der Erinnerung genügen lassen müssen. Wenn wir indess auch einen grossen Theil der Mängel in den vorliegenden Blättern auf die Rechnung der, übrigens recht sauber (von Starling) gestochenen Nachbildungen schreiben wollen, so bleibt doch immer des ursprünglich Verfehlten, Nüchternen und Matten so viel, dass unsre nicht zu hohe Meinung von der historischen Schule der Engländer, wie dieselbe gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts begründet wurde, hiedurch nicht eben erhöht werden dürfte. Und sollten wir aus diesem neuen Unternehmen, welches natürlich ohne den Beifall des Publikums nicht fortgesetzt sein würde, einen Schluss auf den Sinn der Engländer für historische Malerei in der gegenwärtigen Zeit machen, so würde derselbe ebenfalls nicht allzu günstig ausfallen. Doch, — wir wollen in Demuth zugleich an unsre Kupfer in den Taschenausgaben unsres Schiller, Göthe u. s. w. denken; wir wollen uns vorstellen, wie vielleicht in diesem Augenblick ein Kritiker in einem Nachbarlande diese wenig schmückenden Schmuckbilder auf gleiche Weise betrachtet, wie wir jene erneute Shakspeare-Gallerie; — wir wollen vor der Hand mit den Nachbarn lieber in Frieden bleiben.

Ein Etwas aber ist in diesem neuen Unternehmen, das wir nicht unberücksichtigt lassen dürfen; ich möchte es die nationale Gesinnung nennen, die dasselbe noch ebenso trägt, wie vorher das grosse Original-Werk aus ihr hervorgegangen war; es ist die Anhänglichkeit an den Verein jener ersten Meister, welcher der englischen Nation vor dreissig Jahren, da freilich die Kunst erst wieder aus alten Fesseln sich zu lösen begann, einen bedeutenden Platz unter den kunstübenden Völkern schuf; dessen Lehren und Beispiele für die Engländer im Wesentlichen noch immer Gültigkeit haben. Dies Zusammenziehen der künstlerischen Kräfte eines Volkes auf nationale Zwecke ist aber im höchsten Grade wichtig für beide, Volk und Kunst: so wird das Volk empfänglicher für das Evangelium der Kunst, so die Kunst selbst ihrer hohen ethischen Zwecke sich

bewusst. Jenes grossartige Unternehmen von Boydell gedieh leider nicht zu einer grösseren Vollendung und fand auch keine Nachfolge; es konnte somit keine weiteren Früchte tragen. — Aehnliche Bestrebungen, nur in viel grösserem Maassstabe, sind heutiges Tages die, welche in Deutschland durch den König von Baiern ins Leben gerufen werden; dies ist der Punkt, in welchem dieselben, wenn wir auch in manchen Beziehungen nicht mit ihnen einverstanden sind, unsere grösste Hochachtung und lebendigste Theilnahme in Anspruch nehmen. —

Wie die eben genannten *Illustrations to Shakspeare* allerdings als kein Beweis für eine sonderliche Blüthe der historischen Malerei bei den Engländern angesehen werden dürfen, so giebt es doch andre Richtungen, welche sie gelegentlich mit Glück ausgebildet haben. Ich möchte hier vornehmlich zwei Richtungen, eine humoristische und eine phantastische, unterscheiden: beide verdanken bei ihnen einer besonderen Schärfe des Gemüthes ihre Entstehung, beide spielen mit den Erscheinungen des Lebens; beide aber arten leicht aus, so dass das humoristische Bild in widerwärtige Karikatur, das phantastische in ein wirr barockes übergeht. Für beide liegen uns, unter den Darstellungen nach englischen Dichtern, Beispiele vor. Zuerst nenne ich ein seltsames Werk:

New readings of old authors. London: E. Wilson & C. Tilt.

Dieses „Neue Lesen alter Autoren" ist dahin zu verstehen, dass bekannte Phrasen beliebter Dichter (hier des Shakspeare und Byron) aus ihrem Zusammenhange genommen und einem willkürlich dazu erfundenen Bilde als Unterschrift beigefügt sind; natürlich werden die so erfundenen Bilder die ausgelassensten Parodieen der angeführten Phrasen. So sehen wir statt der ersten Scene des Macbeth, wo die drei Hexen ihr „Wann kommen wir drei wieder zusammen?" heulen, drei gute, geputzte Damen sehr wohlbehäbig um eine Punschbowle sitzen; so werden die drohenden Worte, welche im „Sturm" Prospero zum Kaliban spricht, „Dafür sollst du zur Nachtzeit Krämpfe haben," auf ein armes altes Frauenzimmer angewandt, welches durch den entsetzlichsten Regen mit zerrissenem Schirm nach Hause schleicht; so hat im „Julius Caesar" die Uhr drei geschlagen, indem sie vom Thurm herunterstürzend, drei Vorüberwandelnde mit niederschlägt u. s. w; u. s. w. Das Werk erscheint in Heften in klein 8, das Heft, welches jedesmal ein besondres Gedicht umfasst, mit 10 leicht lithographirten Blättern. Wir vermissten an diesen Blättern aber die eigentliche unbefangne Lustigkeit und fanden in ihnen mehr ein Vergnügen an verzerrten Gestalten; ohnehin sind sie für uns zum Theil, als lokalen Beziehungen angehörend, unverständlich.

The Paradise lost of Milton with illustrations by John Martin. London: Charles Tilt. 1833.

Dies neue, gleich den beiden vorigen ebenfalls noch unvollendete Werk, vertritt in seinen Kupfern die phantastische Richtung der Engländer auf entschiedene Weise. Es ist eine neue Prachtausgabe des verlornen Paradieses von Milton und erscheint in Heften in 4, deren jedes mit 2 Kupfern versehen ist; 12 Hefte, die sich monatlich folgen sollen, werden das Ganze vollenden. Die Kupfer, meist landschaftliche Gegenstände, sind,

wie der Titel besagt, von John Martin gezeichnet und in Kupfer geschabt. Die Darstellungsweise Martin's ist aus seinen grösseren Blättern, der Sündfluth, dem Zuge der Juden durch das rothe Meer, dem Feste des Belsazar, u. s. w. bekannt und hat ebenso ihre Gegner, wie ihre Verehrer; sie wiederholt sich in den vorliegenden Bildern. Charakteristisch ist überall ein Streben nach möglichst brillantem Effekt, nach einem gewissen scenischen Pomp, dessen sich die neuste Opernbühne bedient. Zuweilen zwar artet dieser Effekt auf eine wunderliche Weise aus, wie z. B. gleich auf dem ersten Bilde, welches die Schöpfung der Welt und den über den Wassern schwebenden Geist Gottes darstellt: die Sonne, mit drei Strahlen zwischen scharfbeleuchteten Wolkenprofilen hervorbrechend, zwei Blitze, der halbe Mond und zwei Sterne, ein wenig Licht am Horizont, drei helle Streifen auf dem Wasser als Spiegelung der drei Strahlen, und räthselhafte Andeutungen einer riesigen schwebenden Gestalt, dies, aus einem schwarzen Grunde hervorgeschabt, sind die Elemente, aus denen das Bild zusammengesetzt ist. Aehnlich sind noch andre Compositionen, besonders wo Höllenscenen dargestellt werden. Diejenigen hingegen, welche eigentliche Landschaften enthalten, trifft dieser Vorwurf nicht; sie haben zumeist etwas ungemein Grossartiges in der Composition und wirken durch die entweder mehr massenhafte oder mehr vereinzelt energische Anwendung des Lichtes auf eine eigenthümliche, ich möchte sagen: berauschende Weise. Es sind Landschaften, wie sie zuweilen im Traum an unserm inneren Sinne vorüberziehen.

Illustrations to the poetical works of Sir Walter Scott, Bart. London: Charles Tilt.

Von diesen Bildern zu Walter Scott's Dichtungen liegt uns das erste Heft, mit 5 Kupfern verschiedenen Inhalts, vor. Es repräsentirt noch eine eigenthümliche Richtung, die sich in der englischen Kunst ebenfalls als eine selbständige geltend macht; nämlich die, wo es mehr auf eine elegante, einschmeichelnde Technik, als auf eigentliche Poesie des Inhalts abgesehen ist; doch müssen wir den beiden ersten der drei, nach der Natur gezeichneten Landschaften eine grosse Anmuth in der Auffassung zuerkennen. Das vierte Bild dagegen, ein Mädchenkopf, ist fast nichts als ein in Punktir-Manier sehr kunstreich ausgeführtes Helldunkel; das fünfte ist ein blosses Waffen- und Wappenbild.

Diorama und Panoramen. — Berlin.

(Museum 1833. No. 48.)

Im Diorama von Carl Cropius ist seit kurzer Zeit ein neues Bild aufgestellt: eine Ansicht des grossen Tempels von Apollinopolis magna, dem heutigen Edfu, in Aegypten. Es ist nach einem Kupferstich in dem kaiserlichen Prachtwerke der *Description de l'Egypte* gearbeitet

und enthält eine Aussicht aus den versandeten Riesensäulen des Hypostyls auf den weiten Vorhof mit seinen Säulengängen und den Thurmbau der Pylonen. Dies ist einer von den Gegenständen, für welche das Diorama recht eigentlich geschaffen scheint: keiner andern Darstellungsweise kann es gelingen, diesen unmittelbaren Eindruck der architektonischen Masse auf den Beschauer hervorzubringen; wir fühlen uns körperlich versetzt an den fremden Ort, während bei Betrachtung eines gewöhnlichen Architekturbildes die Thätigkeit unsrer eignen Phantasie nur zu sehr mit in Anspruch genommen wird. Das Bild ist trefflich im Effekt und gut in der Farbe, nur dünkte es uns, als ob wir immer noch Luft vermissten. — Wenn uns hier das Riesenwerk einer räthselhaften Vorzeit vorgeführt wird, wie es jetzt dem Reisenden genübersteht, wenn wir die furchtbare Macht des Sandes der Wüste, der die Säulen bis an das Kapitäl vergraben hat, sehen und neben jenen ungeheuren Architekturstücken die schlechten, verfallenen Hütten ärmlicher Beduinen, und wenn das Alles einen malerischen Effekt allerdings begünstigt; so wäre es auf der andern Seite doch ebenfalls nicht ohne Interesse, das Diorama versuchte es einmal, mit den mannigfachen Mitteln der Illusion, die ihm zu Gebote stehen, uns in die Vorzeit selbst zurückzuführen, — wir meinen, eine Restauration denkwürdiger Orte in ihrer alten Herrlichkeit zu geben. Die Akropolis von Athen z. B. würde ein trefflicher Gegenstand für solche Darstellung sein: die Propyläen mit ihren Vorbauten, die Mauern über dem Felsenhang, der hohe Tempel des Parthenon, die riesige Statue der Athena Promachos, u. s. w. — welche ergreifenden Bilder sind dies, und wie malerisch baut das Ganze sich empor! — Die gothische Kirche nach Schinkel, von den Strahlen der aufgehenden Sonne umleuchtet, die vor längerer Zeit im Diorama aufgestellt war, ist ein ähnlicher und sehr glücklicher Versuch, uns in vergangne Zeiten zurückzuversetzen, der aber nur aus der Phantasie des Künstlers, ohne bestimmte geschichtliche Beziehung, hervorgegangen war.

Die jüngst aufgestellten, mit Fleiss und Umsicht gearbeiteten Panoramen von Sacchetti enthalten ebenfalls mannigfach Sehenswerthes, z. B. einen trefflichen Ueberblick der Gegend von Silistria und eine Durchsicht durch Pompeji, in deren stillen Strassen man immer auf's Neue gern verweilt. In einigen andern Bildern sind Lichteffekte von grosser Wirkung angewandt, so in demjenigen, welches einen Niederblick in den Krater des Vesuv darstellt; man sieht die glühende Lava drinnen brodeln, die eben den Rand des Kessels übertreten will und glühende Steine wie Leuchtkugeln in den weissen Rauch emporwirft.

Umrisse zu Schiller's Pegasus im Joche nebst Andeutungen von Moritz Retzsch. Stuttgart und Tübingen, Verlag der Cotta'schen Buchhandlung, 1833.

(Museum 1833, No. 48.)

Ein Heft von zwölf Blättern in langem Quartformat, auf ähnliche Weise eingerichtet, wie die jüngst erschienenen Umrisse zur Glocke, über die wir in No. 29 des Museums berichtet haben. Dies neue Heft trifft derselbe Tadel, den wir dort auszusprechen uns genöthigt sahen: auch hier fehlt jene eigenthümlich stylisirende Auffassung, wodurch die Umrissdarstellung sich als selbständige Kunstweise geltend macht; auch hier ist mannigfach Manierirtes in der Zeichnung der Figuren (besonders des Flügelrosses); auch hier endlich das unbequeme und ganz unpassende (Theater-) Kostüm des sechzehnten Jahrhunderts, das Retzsch überhaupt besonders zu lieben scheint. Im Ganzen erkennen wir zwar den gewandten und vielgeübten Zeichner; Anmuthiges aber und Ansprechendes wüssten wir kaum hervorzuheben. Es würde, nach unsrer Meinung, dem Ruhme des Künstlers dienlicher gewesen sein, wenn dies Heft in seiner Mappe verblieben wäre.

Architectural beauties of continental Europa in a series of views of remarkable ancient edifices, civil and ecclesiastical, in France, the Low Countries, Germany and Italy, engraved by John Coney, from his own drawings, taken on the spot, with descriptive and historical illustrations by H. E. Lloyd. London: Harding, 1831 etc.

(Museum 1833, No. 49.)

Ansichten meist mittelalterlicher Architekturen von Frankreich, den Niederlanden, Deutschland und Italien. Das Werk, welches in Heften in Folio, das Heft mit 4 Blättern und mit 8 Vignetten im Text, erscheint und aus 12 Heften bestehen wird, bildet, was die äussere Ausstattung anbetrifft, einen seltsamen Contrast mit andern englischen Werken der Art. Während hier nämlich in der Regel eine besondre Sorgfalt auf möglichst feine Ausführung gewandt und möglichste Eleganz erstrebt wird, tritt das vorliegende Werk mit dem Anspruch einer gewissen nachlässigen Genialität auf und sucht dadurch dem Beschauer zu imponiren: es giebt die Gegenstände nur in Umrissen (wie es scheint, in Zink geätzt), doch nicht mit scharfen und bestimmten, wie wir es bei unsern Architekturzeichnungen gewohnt sind, sondern mit malerisch flüchtigen und schwankenden, indem der Zeichner mehr die Absicht hatte, ein interessantes Bild zu skizziren, als eine genaue Darstellung merkwürdiger Baulichkeiten zu geben. Es ist mehr für die Neugier, als für die Wissenschaft oder den Kunstsinn. Indess — die Engländer lieben das Kuriose, zumal wenn es sich um Anti-

..len handelt; somit, und weil das Ganze im Uebrigen vornehm und ..bar ausgestattet ist, darf es wohl auf den Beifall des englischen Publi..s rechnen. Was die Art der Aufnahme anbetrifft, so bemerken wir .., dass nicht selten jene eigenthümliche Perspektive angewandt ist, bei ..man das Auge auf den einen Winkel des Blattes drücken muss, wenn ..das Ganze in richtigen Verhältnissen vor sich haben will.

Die dargestellten Gegenstände sind mehr oder minder bekannt, zum ..l für den Geschichtsforscher nicht unwichtig. So im ersten Heft der ..der Kathedrale von Beauvais, der in seiner grossen Höhe, in seinen ..ltnissen und fast zu schlanken Details, in Frankreich als das Muster gothi..r Chöre gilt; im zweiten Heft das zierliche Stadthaus von Brügge mit ..m leichten, reichverzierten Erkerthürmen; im dritten Heft das Innere Kathedrale von Ypern, wo, ähnlich wie in Notre-Dame zu Paris, die ..de des Mittelschiffes noch von starken Säulen mit Blätterkapitälen ..gen werden, über welchen erst leichtverbundene Halbsäulchen als ..r der Gewölbgurte aufsetzen, zwischen denen eine kleine spitzbogige ..rie und drüber die schlankgegliederten Fenster sich hinziehen; im vier.. Heft die überreiche Portalseite von St. Maclou zu Rouen u. s. w., u. s. w.

Karl Barth, der Zeichner, Kupferstecher und Dichter.

(Museum 1833, No. 50.)

Unsre Almanache liefern meist eine Sorte von Modebildern, deren ..rtheilung nicht füglich in das Bereich dieser Blätter gehört. Sie haben mit einem Publikum zu thun, das für allerlei andre Dinge Sinn haben .., nur nicht eben für die Kunst.

Als wir uns in diesem Herbst auf dem Deck eines Dampfschiffes an .. Gedichten des eben erschienenen Musenalmanachs (von Chamisso und ..wab, 1834) erbauten, hörten wir, wie eine junge Dame hinter uns sagte: ..s ist nichts für uns, Mama: lauter Gedichte und nur ein Bild!" — Sie ..llen Bilder sehen; weiter wissen sie von der Kunst nichts.

Das eine Bild dieses Almanachs (das Titelkupfer) war aber gerade .. wirkliches Kunstwerk, eins mit dem man sich, selbst ohne weitere ..ellschaft, ganz hübsch unterhalten kann: das Bildniss des deutschen ..hters Friedrich Rückert, mit den scharfen, noch jugendlich blitzen.. Augen, mit der breiten, ernsten Stirn und den feinen, anmuthig spie..den Lippen, ein Gesicht, das Jedem, der es kennt, eine theure Erinne..g bleiben wird. Es ist von Karl Barth gezeichnet und gestochen, ..ndig und doch in edler, nachdenklicher Ruhe aufgefasst und in einer ..n so anspruchlosen wie treuen und gesunden Technik ausgeführt. Es ..rscht darin eine erfreuliche Mitte zwischen der älteren, deutschen und ..enischen, Manier und der Eleganz neuerer Kupferstiche.

Auch der Musenalmanach von 1833 enthielt ein von Barth in dersel.. Weise gestochenes Portrait, Adelbert von Chamisso, nach einem

Bilde von R. Reinick, auch dies ein echtes Dichterbild. Leider war hier manches von dem Tiefen und Bedeutsamen des Originals durch die Zeichnung von andrer Hand, nach der Barth den Stich gefertigt, verloren gegangen.

Sehr überraschend war es uns, durch den neuen Almanach in dem Kupferstecher zugleich einen Dichter kennen zu lernen, der unter der grossen Dichtermenge, die das Vaterland gegenwärtig ernährt, keinen der letzten Plätze einnimmt und der so auch durch das Wort es kund zu thun weiss, dass der echte Künstler stets einen Dichter in sich trägt, welcher den Gebilden der Hand allein die lebendige Seele einzuhauchen vermag.

Um unsern Lesern im Urtheil nicht vorzugreifen, theilen wir ihnen hier zwei dieser Gedichte von Barth mit, davon das eine auch in der Kunst des Wortes den darstellenden Künstler zeigt, das andre, seiner Ueberschrift entsprechend, eben nur ein dichterischer Hauch ist. Doch möge uns vergönnt sein, vorher noch eine Stelle aus der Einleitung des Anordners (Rückert's selbst) hieher zu setzen, die von dem Verhältniss des Dichters und Malers handelt und auf anmuthigste Weise eine künstlerische Situation beschreibt.

Rückert sagt:

Als, ich weiss nicht zum wievielsten Male,
Du mein schlechtes Antlitz zeichnen wolltest,
Diesmal nicht zu eigner Lust und Freude,
Sondern es zur Schau zu stellen, Eingangs
Dieses Buchs, dem Richterblick des Lesers —
(Mög er nur es günstig gelten lassen,
Wie es Gott schuf, und du nach es schufest!
Es ergänzen sich die beiden Bilder,
Das von dir und das in meinen Liedern) —
Als ich regungslos nun dir genüber
Musste sitzen, und die Unterhaltung
Ausging, gabst du zur Entlangeweilung,
Dass sich nicht entspannte Züge dehnten,
Mir in Handschrift die gesammten Werke
Eines mir ganz unbekannten Dichters,
Deine eignen; und ich las, und staunte.
Welche Haltung soll ich dir genüber
Nun behaupten? Wo ich dir, dem Maler,
Kühn die Stirn als Dichter bot, erkenn' ich,
Dass du selbst ein Meister meiner Kunst bist,
Ich in deiner nicht einmal ein Pfuscher. U. s. w.

Folgendes sind die beiden Gedichte von Barth:

Des Goldschmiedlehrlings Klage.

(Jugenderinnerung.)

Von Rauch und Dampf und Feuers Qualm umflossen,
Ein Sclave an den Ambos angeschlossen,
An schwarzer Esse wühlend in Metallen,
Wo ohrzerreissend Hammerschläge fallen,

Und schrillend kreischt der grimme Ton der Feilen;
Da soll ich Armer lebenslang verweilen,
Und ohne Hoffnung immer nur vom Frischen
Die heissen Thränen mit dem Feilstaub mischen!

Durch trübe Fenster nach dem Fleckchen Himmel,
Und nach der freien Mücken Tanzgewimmel,
Blick' ich mit Neid aus meiner finstern Klause,
Und wünsche mich weit weg vom Vaterhause. —
Statt Silber, schmied' ich Pläne zum Entweichen,
Wie meines Lebens Wunsch ich könn' erreichen:
Durch Farben Leben geben den Gedanken,
Und dir, o Kunst, nur dienen ohne Wanken!

Alles nur ein Hauch.

Auf edler Frucht ein Dufthauch, den zerstört
Die leiseste Berührung, ist die Unschuld;
Die Sünd' ein gift'ger Hauch auf reinen Spiegel,
Dess erster Anflug ew'ge Flecken lässt;
Die ird'sche Lieb' ein Hauch der ew'gen Liebe;
Der Traum ein Hauch von einem schönern Leben,
Das Leben selbst ein Hauch aus Gottes Munde;
Das Wort ein Hauch des ewigen Gedankens,
Und was ich sing', ein Hauch dess, was ich fühlte.

Der Räuber, nach dem Originalgemälde von C. F. Lessing. Auf Stein gezeichnet von J. Becker. Druck und Verlag der lithographischen Anstalt von F. C. Vogel in Frankfurt a. M.

(Museum 1833, No. 52.)

Die Verlagshandlung erwirbt sich durch die Herausgabe dieser Lithographie nach einem der trefflichsten Meisterwerke neuerer Zeit den aufrichtigen Dank der Kunstfreunde, wie sie es schon durch einige ähnliche Unternehmungen gethan. Die Kunst unsrer Zeit, welche dieselben Interessen wiederspiegelt, die uns beleben, hat so mannigfach Bedeutendes und vielseitig Ansprechendes geliefert; aber noch allzusehr fehlt es an würdigen Verallgemeinerungen der einzelnen Stücke.

Der Lessing'sche Räuber ist einem grossen Theile des Publikums von den letzten Ausstellungen bekannt. Es ist ein eigenthümliches Bild. Wir denken bei einem solchen Gegenstande wohl zunächst an die poetische Ausstattung des italienischen Räuberlebens, an alle Keckheit und Laune, die über das düstre Bild ein lustiges Streiflicht werfen; da giebt es gute Kameraden, ein Weib, das die Gefahren theilt und das Schönste von der Beute für sich nimmt; bunte Kleider mit goldnen Tressen, zierliche Flin-

ten und kunstreich ausgelegte Dolche; da ist das schlimme Gewerbe ein wildes, gefährliches Spiel. Anders bei dem Mann auf Lessing's Bilde, der auf dem Felsvorsprunge ruht und das Haupt in schweren Gedanken stützt: er ist nicht ein Räuber aus Beruf, er ist einer geworden; die Leute unten, die in der schönen Landschaft zu seinen Füssen wohnen, haben ihn und den Knaben an seiner Seite geächtet, dass er in den Klüften des Gebirges seine Zuflucht suchen muss; es ist ein Rachekrieg, den er mit den Bewohnern der Ebene führt. Daher kein verwegener Trotz in seinen schmerzhaft gepressten Zügen, aber auch keine Pein des Gewissens; daher kein launiger Putz in seiner Kleidung, aber freilich, wie einfach sie sei, auch keine barbarischen Lumpen. Man hat die fast bürgerliche Kleidung des Räubers getadelt, aber man hat sich nicht bemüht, das Bild, wie es ist, zu verstehen.

Was die Technik des vorliegenden Steindruckes betrifft, so ist derselbe auch in dieser Beziehung nur zu empfehlen. Der Zeichner hat das Original in seinen einzelnen Theilen wohl verstanden und mit Geschick und, wo es nöthig war, mit Resignation wiederzugeben gewusst; es liegt eine gewisse Entschiedenheit in seinen Strichen, die auf den Beschauer nur einen wohlthätigen Eindruck hervorbringt, und die wir einer weichlichen Nachtüpfelung ebensosehr vorziehen, als einer, anderweitig für genial ausgegebenen renommistischen Effektmanier. Auch der Druck ist rein und klar. Wenn in einigen wenigen Partieen des Vordergrundes etwas Disharmonisches (namentlich in einigen zu starken Schatten) vorhanden ist, so liegt der Grund wohl darin, dass der Zeichner sich vielleicht eines dunkler gefärbten Steines bediente, ein Umstand, der nicht genug berücksichtigt werden kann, indem der dunklere Grund des Steines die Wirkung der Zeichnung auf dem hellen Papier im Voraus kaum berechnen lässt.

Illustrations of modern sculpture. A series of Engravings, with descriptive prose, and illustrative poetry by T. K. Hervey. London Charles Tilt etc., 1832 etc.

(Museum 1833, No. 52.)

Ein Unternehmen, welches die Absicht hat, in einer Reihe englisch-prachtvoller Kupferblätter eine Uebersicht und Gesammtdarstellung der modernen Sculptur zu liefern. Es erscheint in Heften (in imperial 4), das Heft mit drei Kupfern und „beschreibendem“ Text in Prosa und „erläuterndem“ in Versen. Zwei von den Kupfern jegliches Heftes stellen Werke englischer Bildhauer, das dritte das eines Ausländers dar. Die drei vorliegenden Hefte enthalten Sculpturen von Westmacott, Flaxman, Chantrey, Baily, Carew, von Canova und Thorwaldsen; in dem Verzeichniss der folgenden Hefte werden, ausser mehreren andern Engländern noch ein Paar Franzosen, von deutschen Künstlern aber nur der einzige (Rudolph) Schadow, mit seiner Spinnerin, genannt. Daraus folgt, dass an ein allgemeines Bild moderner Sculptur bei diesem Werke nicht wohl zu denken ist; nur

von der englischen erhalten wir eine Ansicht, die allerdings, in Vergleichung mit den Proben andrer Meister, daraus ganz gut festzustellen sein dürfte.

Die Engländer aber sind nicht die Vorkämpfer unter den Künstlern unsrer Zeit. Es ist der einzige Flaxman, und wieder nur Flaxman, zu dem man unter den englischen Bildhauern gern zurückkehrt, der einen Geist voll tiefer, unerschöpflicher Phantasie hat, der seinen Gestalten das Gepräge eines eigenthümlich edlen, sittlichen Charakters mitzutheilen weiss, wie keiner seiner Landsleute; leider nur fehlt es ihm, was als das zweite im künstlerischen Schaffen nothwendig hinzukommen muss, an jener steten Hingebung und Treue, die nicht eher rastet, als bis der Gedanke die Form gänzlich durchdrungen hat und eins mit ihr geworden ist: seine nur skizzirten Umrisszeichnungen zu den griechischen und italienischen Dichterfürsten bleiben das Grösste, was er geschaffen. Nicht ohne Bedeutung indess ist seine im dritten der vorliegenden Hefte enthaltene Gruppe, Michael und Satan; obschon sie einigermaassen an Raphael erinnert und auch nicht hinreicht, die eben ausgesprochene Ansicht aufzuheben. — Manche der andern englischen Künstler übertreffen ihn vielleicht in der Form; aber sie sind im besseren Falle kalt und inhaltlos, im schlimmeren manierirt und affektirt.

Als der hohe, freilich sehr unerreichte Meister der letzteren erscheint hier der sinnlich weichliche Canova mit seinen Statuen der Tänzerin und der Venus (die beide bekanntlich in verschiedenen Exemplaren vorhanden sind). Aber — ich weiss nicht, ob die so viel und hoch gepriesene „Morbidezza" dieses Meisters wirklich als ein Gegenstand ächter Kunst zu betrachten ist. Dinge, die in den Prunkgemächern der Reichen stehen, sind nicht für öffentliche Betrachtung und — Beurtheilung da.

Erst in solcher Zusammenstellung empfindet man das Hochwürdige, welches den Werken Thorwaldsen's innewohnt: rein und heilig, voll göttlicher Stille, schreitet seine „Hebe" durch all jene verlockenden oder wesenlosen Gestalten.

Die Ausstattung des Werkes ist, wie gesagt, höchst prachtvoll; der Kupferstich ist in zartester Punktirmanier, von den ersten Meistern dieses Faches, Finden, Cook, Dyer, Thomson, Fry, Tomkins, ausgeführt. Doch, dünkt mich, ist eine solche Manier, so sehr sie das Auge bestechen mag, nicht für den Ernst der plastischen Kunst geeignet; sie giebt den Formen etwas Unbestimmtes, Wolliges, was sich — wenigstens bei der Darstellung Thorwaldsen'scher Werke — nicht ziemt; für Canova freilich passt sie besser.

Ueberhaupt macht das ganze Werk, in der Art, wie es uns vorliegt, auf den ernsteren Sinn keinen angenehmen Eindruck; es ist lediglich dahin gearbeitet, den pretiösen Anforderungen des Luxus — des Wurmes, an welchem die englische Kunst krankt — zu genügen. Die Merkursflügel am Kopfe des kleinen Genius, der auf der Titelvignette das Haupt der Pallas Athene abzuzeichnen scheint, sind charakteristisch für den Zweck des Herausgebers.

Wir können, wenn wir das Treiben fremder Nationen betrachten, manch eine gute Nutzanwendung daraus für uns ziehen, u. A. auch für unsre Kunst.

Wirthshausstube an der Preussischen Grenze, zur Zeit der Cholera. Gemalt von Jos. Petzl, 1832; auf Stein gezeichnet von R. Leiter. Verlag der Schenk'schen Kunsthandlung. (L. W. Ramdohr) zu Braunschweig.

(Museum 1834, No. 1.)

Petzl zeichnet sich unter den jüngeren Genremalern durch eine ungemeine Leichtigkeit in der Composition und durch eine seltene Beweglichkeit der Phantasie aus; eine grosse Menge von ihm vorhandener Bilder, durch sein vielfach wechselndes Wanderleben [1]) über alle Orte verstreut, enthält viel Anmuthiges und Ansprechendes; sie sind leicht und keck, aber sauber und brillant gemalt und Kabinetstücke im wahren Sinne des Wortes. In der Regel indess sind seine kleineren Compositionen vorzuziehen, bei denen die Beschränktheit des Raumes ihn an ein einfaches Motiv fesselte; bei grösseren stört zumeist die Ueberfülle des Dargestellten den behaglichen Genuss anziehender Einzelheiten.

Dahin scheint uns auch das Bild zu gehören, davon eine Lithographie uns so eben vorliegt. Der Titel lässt den Inhalt desselben errathen. In der Mitte sitzt, als dicke Hauptfigur, der Gastwirth, mit halb eingeseiftem Gesicht; ihm zur Seite steht, den Schaum bereitend, der Barbier, eine treffliche Figur, dem berühmten Berliner Schelle nah verwandt. Neben dem Wirth, auf einem Polsterstuhle sitzend, studirt ein ältlicher französischer Refugié emsig in der Zeitung, während ein Hündchen seine herabhängende Rocktasche nicht minder emsig untersucht. Umher alles mögliche Volk, wie es sich nur auf der Landstrasse begegnet: Handwerksburschen, polnische Juden, Gensd'armen, Studenten, Maler, Jäger, Bauern, Weiber und Kinder, sammt allerlei Geräthe und Gepäck; in Gruppen oder allein, ausruhend oder politisirend, rauchend oder zechend u. s. w. Höchst charakteristisch sind die einzelnen Personen, insbesondere was die Köpfe anbetrifft, ein jeder trägt seine ganze Geschichte in seiner Physiognomie; das bunte Zusammenwürfeln dieser Verschiedenartigsten, die nur das eine Gemeinsame des Landstrassenlebens haben, bildet ein seltsames Ganze. Die Arbeit des Lithographen ist dreist und tüchtig; es ist eine vorherrschende Strichmanier, doch im Einzelnen vollkommen die zur Charakteristik nöthige Sauberkeit vorhanden. Auch der Druck ist zu loben.

Im Ganzen aber hat das lithographische Blatt etwas Unruhiges, das den Beschauer verwirrt. Dies liegt, ausser der Gesammtcomposition, besonders darin, dass die bezeichnete Mittelgruppe durch ein, vor dem Bilde angenommenes Fenster beleuchtet wird, welches aber sammt dem Sonnenlicht zugleich den Schlagschatten des Fensterkreuzes und draussen stehender Bäume hereinfallen lässt. Wenn es dem Maler gelungen war, durch die Kraft und Harmonie der Farbe, die das Original vor frühern Bildern vortheilhaft auszeichnet, diese höchst schwierige Aufgabe glücklich zu lösen und dann dem Bilde nur um so grösseren Reiz zu geben; so war der

[1]) Im vergangenen Sommer (1833) hatte er die Absicht, von Nauplia, wo er sich damals aufhielt und eine Pallikaren-Versammlung malte, nach Constantinopel zu gehen.

ph nicht im Stande, ein Gleiches zu leisten, da man erst nach
r Untersuchung die einzelnen Flecken und Lichter zu einem
verbinden kann.
scheint wünschenswerth, dass von mehreren Petzl'schen Bildern,
ch von kleineren, Lithographieen angefertigt werden möchten, die,
. seine Bettelmönche, seine Tyroler u. s. w. des Beifalls von
s Publikums gewiss nicht entbehren würden.

---

in Charlottenhof bei Potsdam, Villa Sr. K. Hoheit des Kronprinzen.

(Museum 1834, No. 2.)

---

verliessen die majestätischen Terrassen von Sanssouci und den
zirkelrunden Teich an deren Fuss, in welchem sich die weissen
chen Marmorgötter spiegeln, und wandten uns seitwärts, den Saum
des entlang, der sich zwischen Sanssouci und dem neuen Palais
t. Aus den Gruppen der Bäume schimmerte es hier und dort
ithlich hervor; seltsam schweigend lag das japanische Haus da-
i mit seinen lebensgrossen Statuen, die am Boden vor den Ein-
kauern, Thee trinken, Musik machen und den Vorübergehenden
n ehemals goldenen Gesichtern, mit ihren verzwickten Augen un-
i anblinzeln. Die alte Zeit und ihre phantastisch barocke Pracht
mir lebendig geworden; es würde mich kaum überrascht haben,
ötzlich eine Assemblée in Reifröcken und Haarbeuteln gemessenen
i den Baumgang herniedergeschwebt wäre. Indess, die Reifröcke
ials sind aus der Mode und das Gold auf den Gesichtern der Ja-
verwittert. Von Andrem jedoch kann man nicht sagen, dass es
Mode sei: nur ein Paar Schritte ins Freie, und über das fernere
i ragt die stolze Kuppel des neuen Palais mit den drei berühmten
, den Kronenträgerinnen, hervor; überall erblickt man hier die
egende Hand, welche diese Denkstätten aus der Zeit des grossen
h als stete Mahner für die Gegenwart zu erhalten strebt.
ler Mitte etwa zwischen den beiden Schlössern führte uns ein Weg
ken aus dem Walde und dessen ehrwürdigen Schatten hinaus und
ien Bach, welcher den Wald auf dieser Seite begrenzt. Die jen-
Parkanlagen sind niedriger und offener und verrathen einen jün-
rsprung. Nach wenigen Schritten erblickten wir bereits, in einiger
ing, die Villa des Kronprinzen mit ihrem zierlich dorischen Prostyl
er auf leichten Pfeilern fortgeführten Weinlaube; der Strahl eines
runnens funkelte in der abendlichen Sonne. Ein Akaziengebüsch
te auf einige Augenblicke das Bild, um uns beim Heraustreten
in andres, näher liegendes zu überraschen; wir glaubten uns durch
auberschlag in ein südliches fröhlicheres Land versetzt, wo bei
rdnung der Wohnungen so wenig jenes ängstliche Bedürfniss, wie

jene diktatorische Regel einer sogenannten Symmetrie bemerkbar wird, die uns gewöhnlich um alle Grazie und Anmuth bringen. Es ist die Wohnung des Gärtners, zwei Häuschen mit einem kleinen Thurm als Belvedere, mit Laubgängen umgeben und durch dieselben verbunden.

Zunächst traten wir in den Hofraum zwischen den beiden Gebäuden. Hier bildet sich eine erhöhte Laube, die von Säulen und einer mächtigen Herme in altattischem Styl getragen wird und mit antiken Vasen und Fragmenten antiker Architektur und Sculptur dekorirt ist: in der Umgebung von grünen Büschen und Blumen versteht man den Sinn der Antike besser als in kalten Museen. An der Rückwand der Laube, wo jetzt verschiedene Vasen stehen, soll ein Relief von Rauch in Terracotta, eine Bacchantin darstellend, angebracht werden, und zu dessen Seiten zwei Löwenköpfe, die aus ihren Mäulern rothen und weissen Wein ergiessen. Seitwärts springt ein Wasserstrahl in einen antiken, mit Centauren geschmückten Sarkophag, und aus diesem weiter in die Blumen; in der Mitte des Tisches, der in der Laube steht, ist ein Becken, mit beweglich murmelndem Wasser gefüllt, das ein lebendigeres, eigenthümlicheres Accompagnement der Conversation bilden dürfte, als die bei den Novellenschreiberinnen allgemein beliebte Theemaschine. Nach hinten, durch ein dichtes blühendes Hortensiengebüsch von der Laube getrennt, schliesst eine unbedeckte steinerne Treppe den Hof ab; sie führt erst nach dem Häuschen zur Linken und dann hinüber zu dem Belvedere; es war anmuthig zu sehen, wie die Treppe sich belebte und die Gestalten durch das Grün der Lauben hier und dort hervorblickten. Aus dem Thurm kommt man, über das flache Dach einer zierlichen Loge, in die oberen Zimmer des zweiten Gebäudes, die, für die eigne Benutzung des erhabenen Besitzers bestimmt, einfach, aber geschmackvoll dekorirt sind. Ein andres Treppchen führt von dem Thurm in einen zweiten grösseren Hof hinab, in dessen Mitte, von zierlichen Blumenbeeten umgeben, ein Wasserstrahl hoch emporsteigt. Ein von Pfeilern getragener Weingang führt hier von dem Belvedere zu einem kleinen Pavillon, dessen Portikus auf bezeichnende Weise aus viereckigen Pfeilern gebildet wird; im Innern des Pavillons ist die hintere Wand, in ihrer ganzen Ausdehnung, durch ein grosses, von Blechen gemaltes Bild des wundervoll gelegenen Tegernsee geschmückt. Dem Pavillon gegenüber zieht sich eine geräumige Arkade hin, die zur Aufnahme plastischer Werke bestimmt ist. Sie stösst an einen breiten, mit grünen und rothen Schlingpflanzen überwölbten Kanal, welcher sich seitwärts zu einem kleinen See erweitert; am Ufer des letzteren, in einer Nische, steht eine liebliche Bronzegruppe, ein Knabe, der auf einem Delphin reitet, nach Schinkels Zeichnung modellirt; der Delphin spritzt Wasserstrahlen in den See.

Wie die innere Einrichtung dieser Wohnungen ebenso behaglich wie anmuthig, das Zusammenfügen derselben und die Verbindung zwischen den einzelnen Theilen ebenso bequem, wie scheinbar rücksichtslos in Bezug auf äussere Erscheinung ist, so geben sie von allen Punkten aus, bald im Wasser sich spiegelnd, bald durch Gebüsche halb versteckt, das reizendste Bild, wie es der Pinsel eines in Italien gebildeten Landschafters nur erfinden kann. Es ist ein eigentlich plastisches Kunstwerk in grösserem Maassstabe, ein architektonisch-landschaftliches Idyll.

Mehrere Stunden waren unbemerkt unter dem Betrachten des Einzelnen, unter dem Aufsuchen der Ansichten und Durchsichten hingegangen. Wir mussten uns von diesem liebgewordnen Orte trennen, wenn wir noch

die Villa selbst kennen lernen wollten. Der Weg dahin führt an wechselnden Buschpartieen vorbei, aus deren einer, geschmackvoll wie ein grosser Candelaber verziert, der hohe Schornstein der Dampfmaschine, welche die genannten Wasser treibt, hervorragt. Die Villa selbst war ursprünglich eine einfache Privatwohnung; sie ist von Schinkel für den jetzigen Besitzer umgebaut. Der dorische Prostyl führt auf eine lange Terrasse, welche auf der andern Seite durch eine grosse halbkreisrunde, mit einem Zelt überspannte Bank geschlossen wird. An der nischenartigen Rückwand dieser Bank, deren beide vordere Ecken mit schönen Bronzestatuen geschmückt sind, fanden wir einen jungen Maler, Herrn Rosenthal, bei der Ausführung eines bunten Frieses beschäftigt, einen Triumph der Amphitrite und Kämpfe von Seegottheiten mit chimärischen Thieren darstellend; die ersten Gruppen sind nach Schinkel's Zeichnungen, die folgenden aus Raphaels Arabesken zusammengestellt, der grösste Theil aber von Herrn Rosenthals Erfindung und so im Geist der beiden genannten Meister fortgeführt, dass es schwer halten dürfte, das Einzelne von einander zu scheiden. Das Hauptbindemittel der Farben besteht hier, um sie gegen die Einwirkungen des Wetters zu sichern, aus Wachs. Trefflich ist, vom Portikus aus betrachtet, der Effekt dieser farbigen Nische gegen den Garten und die Luft. Der Laubgang, welcher dieselbe mit der Villa verbindet, ruht auf leichten viereckigen Pfeilern; der Theil zunächst vor dem Gebäude, der bedeckt, aber zu den Seiten offen ist, bildet eine Art Vorhalle, die wie jene Nische auf's Zierlichste mit farbigen Arabesken gemalt ist. Hier insbesondere sieht man recht deutlich, wie Farbe und Malerei der Architektur nothwendig sind und wie letztere erst in dieser Verbindung ihre volle Wirkung ausübt. Ueberaus lieblich ist gerade hier der Contrast des strengeren stylisirten Ornamentes gegen die beweglichen Formen der Weinwand, welche sich noch auf der einen Seite dieser Vorhalle hinzieht. Eine Marmorstatue, die auf die Brüstung der letzteren gesetzt werden soll, wird vor diesem lebendig grünen Teppich den herrlichsten Effekt machen. In der Mitte der Terrasse erhebt sich ein Wasserstrahl zu mässiger Höhe, fällt dann in eine Schaale, aus der er in unzähligen feinen Strahlen niederströmt. An der Seite des Platzes, über blühenden Blumen, bilden sich blitzende Wasserglocken.

Die innere Einrichtung der Villa ist eben so edel und geschmackvoll, wie einfach und anspruchlos. Der nach der Terrasse zu sich öffnende Salon ist, den Fenstern gegenüber, mit zwei Nischen versehen. die mit scharlachrothen Teppichen behängt sind und schöne Marmorstatuen enthalten, die eine Wredow's Ganymed, die andere den David von Imhof. Bemerkenswerth ist das Treppenhaus, dessen weisse, mit leichten Arabesken geschmückte Wände, vermöge des blauen Lichtes, welches durch das blaugefärbte Fenster über der Thür hereinfällt und alles übrige Blau förmlich absorbirt, in eigenthümlich rosigem Schimmer erscheinen. Die Zimmer haben, durch ihre kleinen Dimensionen, etwas besonders Behagliches, ähnlich den antiken. Auf geschmackvolle Weise sind die Spiegel angebracht, von verhältnissmässig nicht bedeutender Grösse, mit einer schmalen Goldleiste eingefasst, und mit einem leichten, auf die Wand gemalten Ornament umgeben. Die Aussicht aus verschiedenen Zimmern wird durch den Blick auf das neue Palais zu einem schönen Bilde, und

überall hat die Einrichtung des umgebenden Parks etwas so anmuthig Einnehmendes, dass dieselbe zwar nicht grossartigere Gegenden ersetzen, sie aber wohl vergessen machen kann.

Wahrlich ich sage euch: Unter allen, die von Weibern geboren sind, ist nicht aufkommen, der grösser sei, denn Johannes der Täufer. (Matth. 11, 11) Guido Reni pinx. Friedrich Wagner del. et sculp. Carl Mayer impr. Nbg. Im Besitz des Nürnberger Vereins von Künstlern und Kunstfreunden.

(Museum 1834, No. 3.)

„Der Nürnberger Verein von Künstlern und Kunstfreunden hatte im April v. J. beschlossen, aus den Kassenüberschüssen der letzten Jahre und aus kleinen Extrabeiträgen der in Nürnberg wohnenden Mitglieder, versuchsweise eine Verloosung von Kunstgegenständen unter den Vereinsmitgliedern zu veranstalten und, im günstigen Falle, alle drei Jahre damit fortzufahren. Zu diesem Endzweck wurde auch die in der Ueberschrift genannte Kupferplatte gestochen, wovon jeder Theilnehmer an der Verloosung einen Abdruck *avant la lettre* bekam. Es sind jedoch nur 150 solcher Abdrücke gemacht worden. Die Platte selbst bleibt Eigenthum des Vereins, welcher indess Abdrücke davon in den Handel giebt. Die Steinische Buch- und Kunsthandlung in Nürnberg hat den Verlag des Kupferstiches übernommen, dessen Preis 3 fl., auf chines. Papier 4 fl. beträgt." —

Bei der nur geringen Theilnahme, welche der Kupferstich heutiges Tages findet, ist eine Erscheinung, wie die des vorliegenden Blattes, mit um so grösserem Beifall anzuerkennen. Dasselbe enthält, als Kniestück, eine Darstellung Johannes des Täufers; der Oberleib des Heiligen ist entblösst, die linke Hand auf die Brust gelegt, der rechte Arm auf ein Felsstück gestützt und ein hölzernes Kreuz haltend, das lockige Haupt nach oben gerichtet. Die Entfaltung der einzelnen Theile eines nackten, jugendlich kräftigen Körpers ist das zunächst Ansprechende dieser Composition; eine solche wiederzugeben und darin die Meisterschaft seiner Technik zu zeigen, war, wie es scheint, die Hauptabsicht des Kupferstechers. Letztere ist aufs Erfreulichste gelungen. Seine Strichlagen haben eine grosse Reinheit und Klarheit und sind mit vollkommenster Sicherheit und Besonnenheit, bald sich hebend und wieder anschwellend, bald perspektivisch sich zusammenlegend, sich kreuzend und mit leisen Diagonalstrichen versehen, um die einzelnen Glieder geführt. Es ist in ihnen etwas von plastischer Kunst, indem die Schwingung fast jeder Linie eine Art Profil des Gliedes enthält; sie erleichtern das Verständniss der Form auf angenehme Weise und laden in anmuthigem Spiel zum Genuss derselben ein. Vornehmlich sind die Arme gelungen; hier lösen sich die Muskeln aufs Anschaulichste und sind zugleich durch die weichsten Uebergänge verbunden, welches Letztere am Bauch, an der Gegend der Rippen, nicht auf dieselbe Weise der Fall ist. Die Brust erscheint gegen das helle, etwas harte Licht der linken Hand zu dunkel, was indess möglicher Weise ein Mangel des Ori-

ginals, etwa durch Nachdunkeln oder Retouchen hervorgebracht, sein dürfte. Der Kopf ist nicht minder fleissig gearbeitet, leider jedoch wenig ansprechend; er enthält nur die bekannte flache Idealität des Guido Reni.

Ueberhaupt können wir nicht wohl umhin, unser Bedauern auszusprechen, dass der Kupferstecher gerade ein solches Gemälde zur Nachbildung wählte; denn wenn ihn auch die vollendete Formenbildung im Original anzog und zum Wettstreit aufforderte, so kann dies doch nicht den unangenehmen Eindruck aufheben, welchen der ausdruckslose Kopf und die pretiöse Stellung des Heiligen auf den unbefangenen Beschauer machen. Es kommt, so dünkt uns, bei einem Kunstwerke zuerst auf den Inhalt an und zum zweiten auf die Form.

Liebhabern und Sammlern indess kann dies im Uebrigen so höchst ausgezeichnete Blatt auf jeden Fall nur willkommen sein.

Künstlers Erdenwallen. Componirt und lithographirt von A. Menzel. Herausgegeben von L. Sachse & Comp. Berlin, 1834.

(Museum 1834, No. 3.)

Mit diesem Heft, welches auf 6 Blättern in Folio 11 mit der Feder gezeichnete Darstellungen enthält, tritt vor dem grösseren Publikum, so viel uns bekannt, zum ersten Mal ein junger Künstler auf, dessen Talent als ein nicht gewöhnliches zu beachten ist und Bedeutendes für die Zukunft zu versprechen scheint. Eine gemüthliche Auffassung, eine anspruchlose, leis ironische Darstellung, eine gesunde, besonnene Technik ist das zunächst Eigenthümliche der vorliegenden Blätter. Sie stellen die Entwickelung eines Künstlers im Kampf gegen widerstrebende Verhältnisse dar. Ihr Inhalt ist in Kurzem, nach Angabe der Unterschriften, folgender: Keim. Der Knabe hat mit Kreide Figuren auf die Dielen gezeichnet und bekommt vom Vater, einem wohlgenährten Goldschmiedemeister, Schläge. — Trieb. Er ist Geselle bei einem Schuhmacher und zeichnet unter allerlei Handwerksgeräth, bei der Arbeitslampe, nach der Büste Blüchers. Ein überaus anmuthiges Bildchen, in jeder Beziehung gelungen und das Trefflichste des ganzen Heftes; es ist etwas so Glückliches in dieser einfachen Composition, es spricht sich ein so reines, liebenswürdiges Gemüth darin aus, und das Ganze ist mit so unverkennbarer Liebe gezeichnet, dass man nur ungern weiter blättert. Sehr ungezwungen und doch auf wohl überlegte Weise ist das phantastische Schustergeräth umher geordnet; der schöne Knabe ist ganz bei seiner Arbeit, alles Andre um sich vergessend, und wir freuen uns mit ihm, dass die Uhr, welche hinten an der Wand, neben dem Ofen, hängt, eben erst die frühe fünfte Stunde geschlagen hat, dass er sein Glück also noch eine volle Stunde bis zum Anfang der Arbeit geniessen kann. — Zwang. Dieselbe Werkstatt, aber Vormittags um 10 Uhr; die Thür hinten, die zur Küche führt, ist geöffnet, und man sieht den Meister, wie er eine Masse bezeichneter Papiere auf den brennenden Heerd wirft, der Meisterin zur grossen Freude; vorn sitzt der arme Junge brütend am

Arbeitstisch, von rohen Gesellen verhöhnt. — Freiheit! Hausdächer mit Schornsteinen, vom Monde beschienen. Aus dem Bodenfenster des vorderen, an dem eine Leiter lehnt, steigt unser Freund mit Bündel und Wanderstab hervor. — Schule. Das Glück hat ihn günstig geführt. Er befindet sich in der Zeichenklasse einer Kunstschule und studirt an dem Kopfe des Laokoon; es wird ihm sehr sauer, man sieht all seinen Mienen und Geberden das noch Unentwickelte an; doch liegt in seinem Gesichte Etwas, das seine künstlerische Ausbildung nicht bezweifeln lässt. Der Lehrer, mit einem Lehrergesicht *comme il faut*, muss ihn gründlich zurechtweisen. — Selbstkampf. Die Züge im Gesicht wollen sich entwickeln, aber freilich geschieht das nicht ohne Mühe und Noth. Er sitzt in seinem Bodenstübchen vor der Staffelei, verdrossen vor sich niederstarrend, die Hände krampfhaft ineinandergepresst. Zornig verlässt ihn ein älterer Künstler, dessen Rath er kein Gehör geben kann. — Liebe. Es ist eine Kirche; ein zartes, etwas sentimentales junges Mädchen kniet vor dem Bilde einer Mater dolorosa, das Gebetbuch in der Hand; unser Freund, ein zierlicher Kurtka, steht staunend hinter ihr. — Luftschlösser. Sie und ihre alte Mutter leben vom Spinnen; er ist bei ihnen und hat den Arm um sie geschlungen, indem er ihr die schönsten Dinge vorschwatzt; seine Umarmung hat etwas Gezwungenes. — Wirklichkeit. Es ist wieder, wie auch im Vorigen, eine Dachwohnung. Durch die geöffnete Thür sieht man im Hinterstübchen die nunmehrige Frau, die mit ihren Kindern spielt; vorn sitzt er vor der Staffelei, mit verbissenem Ingrimm das Portrait einer Dame malend, die, sammt ihrem Begleiter, aus Göthes „Künstlers Erdenwallen“ genugsam bekannt ist; beide, besonders der Herr, sind vorzügliche Karikaturen. — Bis hieher sind wir den Lithographieen mit Liebe gefolgt; wenn auch hin und wieder eine Figur etwas zu kurz gerathen, wenn auch die letzten Bilder nicht mehr mit dem sorglichen Fleiss ausgeführt waren, wie die ersten, so hatte sich doch in allen Compositionen eben so viel Laune wie Gemüth gezeigt, und überhaupt ein Ganzes, das eben so besonnen eingeleitet, wie fortgeführt war. Nun fehlt aber das Resultat aller bisherigen Bestrebungen, der eigentliche Licht- und Silberblick des Künstlerlebens. Das folgende Bild enthält sein Ende, das letzte, grössere den Nachruhm, — die vollständige Scene aus Göthe's „Apotheose des Künstlers“, wie sein Bild in der Gemäldegallerie aufgestellt, von Fürst, Kennern und Künstlern bewundert und schwer bezahlt wird. Es fehlt die erste Scene des Göthe'schen Gedichtes, wo der Künstler in dem Genusse der eignen Begeisterung schwelgt; es fehlt, was ungleich höher ist, die Darstellung des Bewusstseins, durch die Kunst, wenn auch im engsten Kreise, erbaulich gewirkt zu haben. Dies Bewusstsein gerade bildet die wahre Kraft zum Widerstande gegen alle Leiden trübseliger Wirklichkeit, wenn auch der Körper unterliegt; es hält den wahrhaften Künstler in allen Drangsalen aufrecht, während nur der hochmüthige Handwerker, der nicht zur Kunst berufen war, erliegen kann; es ist mehr als jener eitle „Nachruhm.“ Denn für die Bildergallerie malt schwerlich der ächte Künstler; sein Werk soll lebendig ins Leben greifen.

Abgesehen also von dem mangelnden, oder, wie er vorliegt, unangenehmen Schlusse, gehört das Werk unter die erfreulichsten Erscheinungen der Art; es ist dem Künstler alle Aufmunterung zu wünschen, damit er auf dem eingeschlagenen Wege fortfahren und sein schönes und eigenthümliches Talent immer freier ausbilden möge, um so mehr, als er sich,

was die Technik der Federzeichnung auf Stein anbetrifft, bereits vollkommen gewandt und ein löbliches Verständniss der Form zeigt. Wir rathen ihm für etwanige künftige Bilderreihen, solche in Bezug auf vorhandene Dichtungen zu entwerfen, und möchten ihm unter letzteren etwa den „Peter Schlemihl" von A. v. Chamisso (zu dem der Engländer Cruikshank zwar bereits Zeichnungen geliefert), vornehmlich aber den „Taugenichts" von J. v. Eichendorff vorschlagen. Die ersten Blätter des vorliegenden Heftes sind, was die darin ausgesprochene Gemüthlickeit betrifft, vollkommen dem Ton der letztgenannten unvergleichlichen Novelle entsprechend.

Der Krieger mit seinem Kinde. Gemalt von Hildebrand, lithogr. von Wildt. Gedr. im Lith. Inst. v. L. Sachse & Comp. durch Berndt.

(Museum 1834, No. 3.)

Das Bild von Hildebrand, ein rüstiger ritterlicher Krieger, der am Fenster seines engen Stübchens sitzend, seinen Knaben auf dem Schooss hat und mit ihm scherzt, gehört durch Idee und Ausführung zu den allertrefflichsten Meisterwerken der neuern Zeit. Dieser Gegensatz der still gemüthlichen Freude des Vaters gegen das wilde, glänzende Reiterleben, oder vielmehr die Verbindung beider, bildet einen so tiefsittlichen Inhalt, die Auffassung desselben ist so rein und heiter, die Darstellung so reizend, die Technik so durchaus meisterhaft, dass es weiter nicht befremden darf, wenn das Bild ein allgemeiner Lieblingsgegenstand des Publikums geworden ist. Es war daher ein vielfach geäusserter Wunsch des letzteren, dass dasselbe durch eine genügende Lithographie dem täglichen Genuss zugänglich gemacht werden möchte. Diesen Wunsch erfüllt die vorliegende Lithographie, welche sich den besseren Arbeiten der Art vortheilhaft anschliesst. Die Zeichnung zeugt von einem guten Verständniss des Originals und giebt dessen Eigenthümlichkeiten mit Sorgfalt wieder; die Arbeit ist sauber und geschickt, weich in den zarteren Partieen des Bildes (besonders den nackten Theilen des Knaben), kräftig und entschieden in den andern; das Ganze hat Farbe und vornehmlich eine glückliche Harmonie der verschiedenen Töne. Nur die etwas ängstliche Zeichnung der Locken, sowohl am Kopf des Knaben, als an dem des Vaters, scheint uns störend. Der Druck ist ausgezeichnet und entspricht den Anforderungen, zu denen die jüngsten Leistungen der Sachse'schen Steindruckerei uns berechtigt haben.

Die Herausgabe dieser Lithographie ist um so erfreulicher, als sie gleichzeitig mit einer andern, die nach einer von Hrn. Grünler aus der Erinnerung gemalten Kopie des Hildebrand'schen Bildes angefertigt und von Hrn. G. E. Müller verlegt ist, erschien und deren üble Wirkung aufgehoben hat. Die letztere giebt den aus derselben Fabrik hervorgegangenen Lithographieen der „gefangenen Juden" nach Bendemann und des „trauernden Königspaares" nach Lessing nichts nach, übertrifft vielmehr noch diese Meisterwerke einer gemeinen und abgeschmackten Auffassung.

Ex hoc beatam me dicent omnes generationes. (Luc. I. 48.) Marienbild aus der Anbetung der heil. drei Könige, Frescogemälde in der Allerheiligen-Kapelle in München, von H. Hess, Professor. Gest. von H. Merz in München. Gedr. von H. Felsing in Darmstadt.

(Museum 1834, No. 6.)

Es ist in neuerer Zeit wohl manchmal Klage darüber geführt und es ist auch manch ein spottendes Wort laut geworden, wenn Künstler, von den Wundern des wiedererweckten Mittelalters berauscht, sich diesem übermächtigen Eindruck willig hingaben und in ihren Werken die Formen und Typen jener Zeit nachzubilden suchten. Der Erfolg hat freilich Klage und Spott zumeist gerechtfertigt; jedoch nur, insofern er die subjektive Schwäche jener Künstler herausstellte, die entweder am Mittelalter gerades Weges zu Grunde gegangen sind oder, aus Furcht vor Letzterem, sich auf ein Gebiet geflüchtet haben, wo sie vielleicht durch Nachahmung brillanter Aeusserlichkeit die Menge bestachen, das Wesen indess so wenig wie dort zu erfassen im Stande waren.

Heinrich Hess gehört nicht zu jenen Künstlern. Denn wenn es immerhin Gestalten des Mittelalters sind, die er in seinen Bildern hervorgerufen, so ist er doch der Meister, welcher diese Formen in seiner Gewalt hat und nicht, umgekehrt, von ihnen beherrscht wird. Zu solcher Meisterschaft ist aber ein reiner Sinn und ein ernster Wille nöthig, was in den Werken Jener vermisst wird, die statt dessen nur ein blödes Umhertappen und nur eine prahlerische Eitelkeit kund geben.

Es sind wundersame Schätze, die Heinrich Hess aus den Tiefen des Mittelalters emporhebt. Ich kenne die Gestalten jener Zeit gar wohl; ich habe oft in den dunklen Krypten halbverloschene Wandgemälde oder in Bibliotheken die Miniaturen verknitterter Pergamente nachgezeichnet; aber das Starre, Mumienhafte konnte meine Phantasie diesen Gestalten nicht entnehmen und es schien mir ein trüber Druck auf jener ganzen, sonst doch so reichen Zeit zu lasten. Erst als ich in die Allerheiligen-Kapelle zu München trat, und in den Fresken und Cartons von Hess die Urbilder jener Formen sah, schloss sich mir ihr inneres Wesen deutlicher auf; Hess hat ihnen eine lebendige Seele einzuhauchen gewusst.

Das aber ist allerdings eine andre Frage, ob diese Erneuung des Mittelalters nun auch wahrhaft im Geist und Bedürfniss unserer Zeit sei, ob daraus sich ein gemeinsam gültiger Kunststyl für letztere entwickeln könne? Dies, glaube ich, müssen wir mit Nein beantworten. Es sind uns nicht — weder darin, noch überhaupt — künstlerische Typen aus der christlichen Urzeit überliefert; und wie das vierte und fünfte Jahrhundert die heiligen Gegenstände vollkommen ideal behandelten, wie das Mittelalter, nach vernichtenden Völkerstürmen, mühsam nach einer festen Gestaltung des Gedankens rang, wie die grossen Reformatoren des Cinquecento den Gedanken von dem hemmenden Gewicht archaistischer Typen befreiten, so sind auch wir nur auf die Stimme in unsrer eigenen Brust angewiesen. Das Mittelalter aber ist ein Andres als unsere Zeit.

Das vorliegende Blatt stellt die heilige Jungfrau dar, auf alterthümlichem thronartigem Sessel sitzend, und das Christuskind auf ihrem Schoosse.

ı dem früher gebräuchlichen Matronencostüm, einem langen Unter-
und einem weiten Mantel, letzterer nach Art einer priesterlichen
vie es das Mittelalter liebt, um den Oberleib geschlagen, das Haupt
n Schleier bedeckt. Das Christuskind ist nackt; es sitzt auf einem
dem Beschauer gerade zugewandt, und erhebt die Rechte zum
Zwei Engel halten einen Teppich hinter der heil. Jungfrau und
zu dessen beiden Seiten hervor. Das Ganze macht, in seiner voll-
en Ruhe und Leidenschaftslosigkeit, in den einfach grossartigen
les Faltenwurfes, einen hochernsten und feierlichen Eindruck. Doch
dies, wie gesagt, ein Werk, welches wesentlich als nur dem
er angehörig betrachtet werden muss; es liegt eine gewisse mön-
Apathie in allen diesen Gesichtern, die zu unsrer lebendigeren
des Lebens — wie wir es doch sämmtlich meinen und fühlen —
ssen will.

Arbeit des Kupferstechers ist im Wesentlichen nur erfreulich und
wahrhaft deutsche, entfernt von allem affectirten Glanz und Flim-
bezeichnen. Es sind einfache Striche, in gleichen Stärken und
en neben einandergelegt und der besonderen Lage der einzelnen
vohl angemessen; die verschiedenen Localtöne, durch ein grösseres
ingeres Zusammentreten zweckmässig bezeichnend; in den Schatten
t und mit, meist einfachen, Kreuzstrichen versehen. Nur ist zu
n, dass an einzelnen Lichtstellen der Gewandung die zu wün-
vollkommene Gleichmässigkeit der Striche fehlt. In den Fleisch-
lösen sich, nach den lichteren Stellen zu, die Striche von einan-
gehen, um eine grössere Weichheit und zartere Modellirung her-
ngen, in längliche gestossene Punkte über. Dies leichtere Mittel
s, wie es scheint, nur mit grosser Behutsamkeit anzuwenden ist,
Kupferstecher an einigen Stellen verführt, die Punkte zu sehr und
em genauen Gesetz der Strichlagen zu häufen, wodurch an mehre-
dunklen Stellen, statt der klaren Schatten einfacher oder doppelter
gen, ein verwischtes Grau hervorgebracht ist. Noch unangenehmer
, wo diese Punkte gewissermaassen als Aushülfe und Retouche
ı den Strichen angewandt sind.

h betreffen diese Ausstellungen nur einzelne kleinere Partieen; im
chsten ist das Blatt mit grosser Sorgfalt, mit Geist und Sinn ge-
und Liebhabern sehr zu empfehlen.

· lange Markt in Danzig. Gemalt von Dominic Quaglio.
phirt von J. Bergmann. Gedruckt im lith. Inst. v. L. Sachse
mp. durch Berndt. Verlag von L. Sachse & Comp. in Berlin.

(Museum 1834, No. 8.)

---

vorliegende Blatt enthält einen Blick in das interessante Innere
emals mächtig blühenden norddeutschen Stadt. Hohe und schmale
äuser im Styl des siebzehnten Jahrhunderts, meist nur zwei Fen-

ster breit, mit Treppen und Terrassen vor den Thüren, umgeben den Markt. Auf der einen Seite desselben ist der berühmte Artushof (die Börse), mit hohen und weiten gothischen Fenstern, dazu sich die korinthischen Pilaster des Obergeschosses und die ägyptischen Obelisken auf den Giebeldecken seltsam ausnehmen. Nicht weit davon ist das Rathhaus in gothischem Styl, mit seinem himmelhohen Thurme, der alle Kirchthürme der Stadt überragt und dem Schiffer schon von Weitem die stolze Hansestadt ankündigen musste. Die Lust am Thurmbau, welche dem Mittelalter so charakteristisch eigen ist, hat sich heutiges Tages sehr verloren; wir haben jetzt überhaupt keinen rechten Humor in der Baukunst, wir verstehen nicht einmal mehr das Geheimniss, ordentliche, lebendig emporstrebende Thürme aufzurichten. Der Thurm des Danziger Rathhauses erhebt sich aus der Mitte des Gebäudes auf schmaler Grundfläche; aber an seinen vier Ecken springen Erker hervor, die, durch herumlaufende Gesims-Bänder an die Masse des Thurmes fest gebunden, dem Ganzen eine grössere Sicherheit zu geben scheinen. Sie schliessen in leichten Spitzen; zwischen ihnen schiesst in mehreren Knoten die Spitze des Hauptthurmes empor. Eigenthümlich ist ausserdem besonders die Verkleidung von dem Giebel des unteren Gebäudes, welche ebenfalls durch Erker an den Seiten fest gehalten wird. Neben dem Rathhause sieht man eine Strasse entlang, und vor dem Gebäude steht ein lustiger Springbrunn mit einem Neptun und andern heidnischen Figuren; der Markt ist von vielfachen Gruppen Volkes, von Kindern, Bauern, Juden, Kaufleuten, Soldaten u. s. w. belebt. Die Composition des Ganzen, ebenso wie die Ausführung der Einzelheiten ist ansprechend, und von guter Wirkung. Auch die Arbeit des Lithographen ist erfreulich: namentlich sind bei dem wohlgelungenen Bestreben, ein malerisch zusammengehaltenes Ganze zu liefern, die Eigenthümlichkeiten der Architektur mit grosser Schärfe und Deutlichkeit wiedergegeben.

Capriccio.

(Museum, 1834, No. 9.)

Unter dem Titel von Neujahrswünschen sind bei E. H. Schröder in Berlin einige humoristische Skizzen von Adolph Schrödter in Düsseldorf (von A. Menzel mit der Feder auf Stein gezeichnet) erschienen, ein grösseres Blatt: „das entfliehende Jahr,“ und zwei kleinere: „die zerbrochene Flasche“ und „die gewiegten Flaschen.“ Schrödter's eigenthümliche Weise, die fabelhaftesten, lächerlichsten Dinge von den fabelhaftesten Gesellen mit vollkommenem Ernst, mit gänzlicher Hingebung unternehmen zu lassen und dem dargestellten Gegenstande den Stempel eines strengen, erhabenen Styles aufzudrücken, ist zu bekannt und geschätzt, als dass es noch einer besondern Auseinandersetzung oder Empfehlung bedürfte. Diese vollkommene Meisterschaft in der Komödie der bildenden Kunst (im klassischen Sinne des Wortes) hat vor ihm noch Keiner in gleichem Maasse erreicht; nur einzelnes dahin Gehörige findet

sich bei Jacques Callot und bei dem jüngeren Teniers. Unter den genannten Skizzen sind es vornemlich die beiden letztgenannten, welche uns durch einen allgemeineren Inhalt anziehen. Die „zerbrochene Flasche“ stellt einen Philosophen dar, der in den Boden einer solchen hineinschaut; es scheint zwischen dem kegelartig aufsteigenden Boden der Flasche und zwischen seiner tiefgeneigten Nase eine Art magnetischer Anziehungskraft, ein gewisses verwandtschaftliches Verhältniss statt zu finden. Es ist eine seltsame Karikatur; seine sehr nachdenkliche Stellung, seine unverwandte Aufmerksamkeit, die freudige Aufklärung in seinem Gesicht zeigen es an, dass ihm jetzt die vielgesuchte Wissenschaft von dem Grunde des Weines gekommen; die Wünsche seines Daseins sind erfüllt. Das andre Blatt, „die gewiegten Flaschen,“ enthält die Freuden eines glücklichen Vaters, der neben einer Wiege kauert und in derselben zwei kleine Fläschchen sanft schaukelt; die stille Glückseligkeit in seinem Gesichte, die Freude an den lieben Kleinen, das Träumen in eine ferne Zukunft, da ihm seine Sorge von den Pfleglingen vergolten werden wird, sind unübertrefflich dargestellt. Den Skizzen sind Reime beigefügt, welche das Gesagte auf ihre Weise andeuten.

Berliner Werkstätten.

(Museum 1834, Nr. 11. f.)

.... Vor dem Thor im Grünen, auf dem Carlsbade, in der Nähe von dem phantastisch mittelalterlichen Hause des Prof. W. Stier, liegt die Wohnung des Prof. Begas, ebenso anmuthig künstlerisch im Inneren ausgestattet, wie nach aussen mit fröhlichen Aussichten; ein trefflichst angelegtes geräumiges Atelier erregt das Interesse aller Künstler. Hier sahen wir, seiner Vollendung fast nahe, ein Gemälde, die Aussetzung Mosis vorstellend. Es ist ein reizend heimlicher Uferplatz; die Mutter hat, wie es scheint, dem Kinde eben zum letzten Mal die Brust gereicht und ist im Begriff, dasselbe in den Korb zu legen, indem sie es noch einmal schmerzvoll anblickt; die ältere Schwester des Knaben, ein Mädchen von etwa zehn Jahren, hört Geräusch und will die Mutter zur Eile antreiben; oben, über den grünen Berghang, sieht man die Prinzessin mit der Schaar ihrer scherzenden Begleiterinnen herniederwandeln. Ueber die anmuthvolle, sinnige Composition, über die Meisterschaft der Technik, vornehmlich in der Farbe, möge das Publikum inskünftige selbst urtheilen. Das Bild ist zwar für den rheinisch-westphälischen Kunstverein gearbeitet; doch hoffen wir bei der anerkannt edlen, seltenen Liberalität dieses Vereines zuversichtlich, dasselbe als eine Zierde unserer grossen Herbst-Ausstellung wiederzusehen. Ausserdem sahen wir in Begas' Atelier bereits eine Leinwand von bedeutenden Dimensionen aufgespannt, welche demnächst durch eine grossartige Composition, Kaiser Heinrich IV., als Büsser im Burghofe von Canossa, ausgefüllt werden wird. Das Skizzenbuch des Meisters ist ausserdem reich an interessanten Compositionen; es enthält

[illegible] die tiefsinnige [illegible] Kunstverein auszuführen [illegible] der Sage, noch heute [illegible] sein Bart durch den [illegible]

Das grosse [illegible] Christus vor Pilatus, welches dem Künstler [illegible] zur diesjährigen Ausstellung [illegible] Es ist eine sehr [illegible] durchdachte Composition. [illegible] und Abgesandten [illegible] von einem Haufen jüdischer [illegible] den Tod des [illegible] der Zug des Hohenpriesters [illegible] getragen wird und sein [illegible] Thurm, aus dessen Fenstergitter [illegible] Wache vor der Thür. Weiber [illegible] des Erlösers auf ihre Kinder [illegible] sich [illegible]voll mit ihrem [illegible] Bekümmerniss, der treue [illegible] Staffeleibild, welches [illegible] die Gruppen des Mittelgrundes, des [illegible] des Vordergrundes also [illegible] in dieser Beziehung, da es der Künstler [illegible] Unternehmen. Das Ganze [illegible] die Figuren sind edel gezeichnet, einzelne [illegible] voll des bewegtesten, eigenthümlichen Lebens. Ausser den Köpfen hat der Künstler besonders auch den Bewegungen der Hände eine [illegible], vielfach verstärkende und [illegible] Möge ein gutes Geschick dies Bild an einen würdigen [illegible] entsprechenden Ort führen, wo es als Ganzes, sowie in seinen Theilen, wirken und genossen werden kann!

Im Auftrage des Königs ist durch den Verein zweier Talente, des Blumenmalers [illegible] und des Historienmalers von Klöber, ein eigenthümliches Werk entstanden: Pausias und sein Blumenmädchen. In der Mitte des Bildes, in leicht griechischem Gewande, fast lebensgross, sitzt das Mädchen: die Blumen zum Strauss zusammenfügend, die ihr von dem Geliebten, der zu ihren Füssen sitzt und zu ihr emporschaut, hingereicht werden. Vorn sind Blumen in reichster Pracht vor das Paar hingeschüttet, zur Seite blühen sie in voller Masse hervor und hinten im Halbschatten, auf einer Brüstung erhöht, steht ebenfalls eine Vase mit Blumen. Ein Weingang auf leichten Pfeilern führt in die Landschaft hinaus. Das sorgliche Entgegenkommen beider Künstler, das gemeinschaftliche Arbeiten auf Einen Zweck macht nur eine erfreuliche Wirkung, und wenn die Blumen, namentlich im Vordergrunde, durch den Glanz der Farbe vorzuherrschen scheinen, so siegen wiederum die Figuren durch das Gewicht und die Ruhe der grösseren Massen. — Ausserdem sahen wir in v. Klöber's Atelier eine anmuthige Composition, eine Scene aus der Jugend des Bacchus, die er für den hiesigen Verein zu malen angefangen hat. Sodann eine höchst grandiose Skizze: Christus auf dem Gipfel eines öden Berges, welcher den Versucher von sich gehen heisst und dem die Engel dienen. Sehr einfach und würdig ist die Figur des Erlösers, indem er mit der Linken den Versucher abwehrt und mit der Rechten empor weist; dieser,

Engel der Finsterniss, schleicht auf der einen Seite entsetzt den Berg hinab; auf der anderen schweben drei Engel des Himmels heran. ischen die Figuren hindurch blickt man auf eine reiche Stadt und eine te Landschaft nieder. Wir wünschen dem Künstler, dass ihm der ftrag zu Theil werden möge, diese Composition in entsprechenden sen Maassen und für einen kirchlichen Zweck — es kann kaum ein eutsameres Altarbild geben — auszuführen ....

Die königl. Porzellan-Manufaktur verdankt der energischen und sichtigen Leitung des dermaligen Direktors, Herrn Geh. Oberbergraths ick, die neue Blüthe, zu welcher sich dieses Institut in kurzer Zeit geschwungen. Durch liberale Zuziehung künstlerischer Talente werden Porzellanmalereien in verschiedenem Genre, wie sie früher zum Theil oder kultivirt waren, mit künstlerischer Vollendung geliefert. Bei einem such, den wir kürzlich diesem Institut abstatteten, waren es, im histo- chen Fach, vornehmlich Arbeiten des Herrn von Kloeber, welche wir t Geschick und Glück auf das Porzellan übergetragen sahen; in der namentik, einem für dieses dekorirende Fach sehr wichtigen Gegen- nde, werden vornehmlich Muster des Herrn C. Bötticher, welcher sich r Anderen durch geistreiche Stylisirung der Pflanzen in Form und Farbe zeichnet, angewandt. Bereits vollendet sahen wir einen Tisch, dessen rzellanplatte durch Medaillons nach v. Klöber geschmückt war, in der tte eine Victoria, im Kreise umher sechs Medaillons mit Amazonen- mpfen; das Ganze durch anmuthig gebildete Ornamente von Bötticher bunden und in trefflicher Harmonie, eine der ausgezeichnetsten Arbeiten, lche wir bisher in dieser Art gesehen. Eine andre Tischplatte enthielt der Mitte einen Helios mit weissem Viergespann nach v. Klöber, leben- g aus dem blauen Grunde des Medaillons hervorspringend, umher ein ches Frucht- und Blumengewinde nach Völcker, beides aufs Treff- hste erfunden und ausgeführt und das dem Raume nach kleinere Mittel- d gleichwohl, durch die Energie der Farbe, glücklich über die volle nschliessung vorherrschend. Eine noch in der Arbeit begriffene Vase rd in Kurzem ein sehr vollendetes Kunstwerk dieser Gattung darstellen. e enthält, um die mittlere Hauptmasse sich umherziehend, ein neapoli- nisches Winzerfest nach v. Klöber's Composition. Hier sieht man das ihliche Geschäft der Weinlese, das von Gesang, Tanz und Volksspielen gleitet wird und Anlass zu den anmuthigsten Gruppen giebt; dann zeigt ch eine fürstliche Herrschaft, welche sich an Musik ergötzt und von erlichen Pagen bedient wird: Pfauen und andere Thiere wandeln da- rischen umher; von der Brüstung sieht man in die schöne Landschaft d über das stille Meer hinaus; auf der einen Seite ist Sonnenuntergang, f der anderen steigt der Mond am Horizonte empor. Das Ganze bewegt ch unter einer Laube, deren leichtgeschnitzte Säulchen dasselbe in ver- hiedene Gruppen theilen. Die Anwendung dieser leichten Architektur t es besonders, was uns, nächst der heitern Composition, angesprochen it; durch dieselbe nemlich wird überall die feste Linie des Vasenkör- rs bezeichnet, was, bei der cylinderartigen Form des letzteren, dem Auge ne angenehme Befriedigung gewährt. Wir glauben, dass eine solche inrichtung vielfach nachahmungswerth sein dürfte und Stoff zu den an- uthigsten Erfindungen geben könnte; wir würden für solche Darstellungen rnehmlich romantische oder orientalische Stoffe empfehlen, z. B. etwa n maurisches Hoffest mit der zierlichen Ausbildung maurischer Archi-

tektur und mit der heiteren Farbenpracht und edlen Lebenssitte, welche jener glücklichen Periode einwohnt. Die Composition der Ornamente des Unter- und Aufsatzes der genannten Vase ist von W. Stier. Im Fache der Landschaftsmalerei entwickelt sich auf gleiche Weise. durch die thätige Fürsorge des Direktors, ein mehr künstlerisches Leben; auch hier bestrebt man sich, tüchtige Vorbilder mit Geist wiederzugeben; ein glücklicher Erfolg krönt zumeist ein solches Bestreben. Wir sahen namentlich einige italienische Ansichten nach Ahlborn, welche als wohlgelungene Copien bezeichnet werden müssen. Heimische Gegenden, namentlich aus der schönen Umgebung von Potsdam, fanden wir nicht minder glücklich dargestellt. In der Darstellung architektonischer Prospekte wird, den mannigfachen Anforderungen hoher Käufer zu genügen, sehr thätig fortgefahren und auch hier zeigt sich die erfreuliche Auswahl meisterhafter Vorbilder; so sahen wir, auf einer noch in der Arbeit begriffenen Vase die beiden Schlosshöfe nach Gärtner, deren Originale dem Publikum von einer der letzten grossen Ausstellungen her in gutem Gedächtniss sind. Doch können wir uns nicht bergen, dass die zumeist übliche Vasenform (mit geschwungenem, bauchigem Profil des Körpers) für Darstellungen der Art minder günstig ist, indem dadurch eine dem Auge wehethuende Verschiebung der Linien veranlasst wird. Im Fache der Blumenmalerei endlich bewährt die Porzellan-Manufaktur ihren anerkannten Ruhm, welchen sie der langjährigen Leitung des Professor Völcker verdankt. Durch Völcker's Bemühungen hat sich hier eine solide Schule für dieses Fach gebildet, welche selbst in der Verzierung kleinerer Geschirre Ausgezeichnetes leistet. Nur auf solche Weise ist es möglich, treffliche Arbeiten für verhältnissmässig geringen Preis zu liefern.

In Völcker's Atelier, welches sich in demselben Lokal der Porzellan-Manufaktur befindet, sahen wir, seiner Vollendung nahe, ein grosses Oelgemälde, das der Künstler im Auftrage des Königsberger Kunstvereins, und zwar für die öffentliche Gemälde-Gallerie zu Königsberg, malt. Es stellt in einer Nische eine antike Vase dar, in welcher ein voller Georginenstrauss befindlich; vorn, vor dem Postament der Vase, liegen Früchte verschiedener Art, in reicher Unordnung übereinander hingeschüttet. Naturwahrheit im Einzelnen, Harmonie des Ganzen in der Anordnung, sowie in der Farbe, vornehmlich in den verschiedenfarbigen Georginen, sind die wesentlichen Vorzüge dieses Bildes. Es ist rühmlich zu erwähnen, dass der Königsberger Verein in Bezug auf die öffentliche Gallerie, welche für möglichst vielseitige Kunstbildung und Genuss eingerichtet wird, für die verschiedenen Fächer der Malerei gleichmässig Sorge zu tragen scheint.

Ornamentenbuch zum praktischen Gebrauche für Architekten, Decorations- und Stubenmaler, Tapetenfabrikanten u. s. w. von C. Bötticher. 1te Lieferung (aus 6 Blättern in farbigem Steindruck bestehend) Berlin, 1834. Verlag von George Gropius.

(Museum 1834, No. 12.)

Vorliegendes Werk kommt einem dringenden Bedürfniss auf das Erfreulichste entgegen, da es bisher gänzlich an Musterbildern der Art für die im Titel genannten Künstler und Handwerker fehlte. Herr C. Bötticher hat sein ausgezeichnetes und zur Meisterschaft durchgebildetes Talent bereits früher durch eine grosse Anzahl trefflicher Stickmuster, die sich besonders durch Stylisirung der Formen und feine Zusammenstellung der Farben auszeichneten, bethätigt. Die Brauchbarkeit des Ornamentenbuches erweist sich schon im ersten Heft durch die ebenso unmittelbare wie vielseitige Anwendbarkeit desselben, für Verzierung fortlaufender Streifen, für geschlossene Flächen, für architektonische Gliederungen, für Mosaiken, Tapeten u. s. w. Die Zeichnung bewegt sich überall in sehr reinen und geschmackvollen Linien, die schweren Theile stehen zu den leichter sich durchschlingenden im glücklichsten Verhältniss, die Stylisirung der Pflanzenformen ist ebenso bestimmt, wie durchaus ungezwungen; alle Blätter endlich sind in verschiedenfarbigem Druck gegeben, und hier besonders ist die vollkommenste Harmonie in der Zusammenstellung der Farben zu rühmen. Die Verlagshandlung hat dafür gesorgt, dass schon durch eine würdige Ausstattung der Werth des Werkes auf erwünschte Weise bezeugt werde. Das Ornamentenbuch wird sich, unter diesen Umständen, eines ungetheilten Beifalls von Seiten der genannten Künstler und Handwerker zu erfreuen haben, so dass gewiss eine schnelle Folge bedeutender Lieferungen zu erwarten steht und das Talent des Herrn Bötticher somit einen erfreulichen Einfluss auf die weitere Bildung des Geschmacks in den dekorativen Künsten ausüben wird.

Umrisse.

(Museum 1834, No. 13.)

John Flaxman's Umrisse zu Dante Alighieri's Göttlicher Komödie. Zweite Lieferung: Fegefeuer. — Carlsruhe, Kunstverlag, W. Creuzbauer.

Diese jüngst erschienene zweite Lieferung, die in ihrer Ausstattung der ersten auf keine Weise nachsteht, veranlasst uns auf's Neue zu der Bemerkung, wie sehr Flaxman die eigenthümliche Weise der Umriss-Composition versteht, wie er klug die Phantasie des Beschauers nur erweckt, damit dieser die nur angedeuteten Gebilde selbst vollende, und wie

er gleichwohl ein geschlossenes, in sich vollendetes Ganze, nicht eine Skizze für etwanige weitere Ausführung, giebt. Diese seine Meisterschaft fällt um so mehr in die Augen, wenn man seine Werke mit andern Bestrebungen unsrer Zeit vergleicht. Dahin rechnen wir z. B. die

Gallerie zu Shakspeare's dramatischen Werken. In Umrissen, erfunden und gestochen von Moritz Retzsch. Zweite Lieferung. Macbeth, XIII Blätter. Mit C. A. Böttiger's Andeutungen und den scenischen Stellen des Textes. Herausgegeben von Ernst Fleischer. Leipzig und London. 1833.

Allerdings ist hier vielfach Bedeutendes und Eigenthümliches enthalten, vornehmlich in den mehr phantastischen Scenen. So sind gleich auf dem zweiten Blatt die drei Hexen, wie sie über die schottische Haide hinschweifen, grandios, und, in dem ernsten altflorentinischen Faltenwurf ihrer Gewänder, in genügend tragischem Pathos gehalten; so sind in der Mordscene die nebelhaften Geister, welche den Macbeth und die schlafenden Hüter umschweifen und lautlos wehklagen, äusserst glücklich verkörpert; so ist ferner, die tolle Scene in der Hexenhöhle, besonders der still hindurchschreitende Zug der Könige, sehr wirksam dargestellt. Andres aber genügt uns weniger, vornehmlich durch den, bei Gelegenheit der Umrisse zu Schiller's Glocke von uns schon gerügten Umstand, dass Retzsch sich nur selten und nur zufälliger Weise an die strengen Bedingungen der Composition in blossen Umrissen bindet, wodurch eben Flaxman so glücklich wirkt. Mancherlei Manierirtes im Einzelnen können wir ebenfalls nicht billigen, überhaupt nicht in den ungemessenen Enthusiasmus einstimmen, welchen, laut dem Vorworte, die Engländer für unsern Künstler hegen und welchen wir jüngst in einem deutschen artistischen Blatte wiederholt fanden, darin Retzsch geradezu neben Shakspeare gesetzt ward. Den gelehrten Erläuterungen von Hofrath Böttiger genügt der Name ihres berühmten Verfassers zur Empfehlung.

Derselbe Vorwurf: unvollendete Skizzen zu Gemälden statt selbstgenügender Umrissdarstellungen gegeben zu haben, trifft auch das Werk eines andern Künstlers, welches uns eben vorliegt:

Ruhl's outlines to Shakspeare. Othello. Thirteen plates. Frankfort o. M. published by Frederick Wilmans magazine of arts and literature. 1832.

Auch hier schliessen sich Seiten-, Mittel- und Hintergründe an die Handlung der einzelnen Scenen an, indem sie eine weitere Erläuterung derselben bilden sollen, aber nur dazu dienen, die für die geringen Mittel des Umrisses nicht immer genügend klar und plan entfalteten Gruppen noch mehr zu verwirren. Dazu kommt noch, dass der Künstler, im Einzelnen vielleicht durch das spanische Kostüm der Zeit verführt, wenig für eine stylisirende Zeichnung, wie sie der Umriss nicht minder verlangt, sorgte. Doch finden wir ausserdem weniger Manier als bei Retzsch und einzelne glückliche, selbst grossartige Compositionen. Als Krone von diesen nennen wir die Ermordung der Desdemona, welche eben so einfach als im höchsten tragischen Pathos erfunden und gezeichnet ist.

Englischer Kupferstich.

(Museum 1834, No. 15.)

Das eigentlich poetische Element in der englischen Kunst wiederholt sich am Entschiedensten in ihrer Landschaft. Einen neuen Beweis davon giebt uns ein jüngst erschienenes grosses Blatt, welches uns so eben vorliegt: *Byron's dream, painted by C. L. Eastlake. R. A. engraved by J. F. Willmore. London, published Nov.* 1, 1833, *by Moon etc.* Es ist eine griechische Gegend im stillen Mittage; zur Rechten erheben sich Säulen eines dorischen Tempels, dessen Trümmer umhergestreut liegen, zur Linken blickt man zwischen Cypressen, Oelbäumen und Palmen in die Weite hinaus. Auf der Meerbucht ziehen weisse Segel langsam vorüber, während sich drüben Gebirgszüge keck emporthürmen. Hohe Bäume werfen erquickliche Schatten über den Vorgrund, in denen sich Kameeltreiber mit ihren Thieren gelagert haben; nur Einer steht als Wache vorn, über seine Büchse gestützt. Abseits von seinem Gefolge liegt der träumende Dichter. Es ist ein melancholischer Zug in dieser schönen Landschaft, der von dem Geiste des Dichters hineingehaucht scheint. Trefflich ist die Arbeit des Stechers; Farbe, Luft und Licht sind auf's Glücklichste wiedergegeben.

Doch auch im Genre bringen die Engländer mannigfach Anmuthiges und Geistreiches hervor; hier ist es vor allen der erfindsame Wilkie, dem man die gelungensten Darstellungen verdankt. *The pedlar (painted by D. Wilkie, R. A. principal painter in ordinary to his Majesty, engraved by James Stewart. London, published Jan.* 1, 1834, *by Moon, Boys & Gravesetc.)* — „der Hausirer", reiht sich seinen früheren Arbeiten auf nicht minder glückliche Weise an. Es ist das Zimmer eines wohlhabenden Landmannes; Frauen und Mädchen untersuchen die verführerischen Waaren des Hausirers. Der Hausvater, der gemächlich am Fenster sitzt, sieht aber dem Handel mit einiger Besorgniss zu; er kann den schönen Stoff, welchen ihm sein Töchterlein hinreicht, gar nicht so geschmackvoll finden, wie diese. Vortrefflich ist das Handelsgesicht des Hausirers, sowie nicht minder der Ausdruck in den andern Köpfen; das Ganze ist, was allerdings als Lob gelten darf, ohne Affectation. Der Stich ist höchst ausgezeichnet, in grosser Sicherheit, Klarheit und Ruhe. — *Hide and Seek, painted and engraved by James Stewart, publ. Jan.* 1, 1834, *by Moon etc.*; spielende Kinder darstellend, nicht minder trefflich gestochen, zeigt Nachahmung nach Wilkie, aber wenig Sinn für Composition, und Affectation. Es macht einen unangenehmen Eindruck, so bedeutende Mittel, wie sie dieser Kupferstich zeigt, auf etwas so Inhaltsloses verschwendet zu sehen.

Mit der Historienmalerei jedoch sieht es, soviel uns davon bekannt geworden ist, bis jetzt noch ziemlich betrübt bei den Engländern aus. Auch hiefür liegt uns, unter den jüngsten Erscheinungen ihrer Kupferstecherkunst, ein neuer Beweis in einem geschabten Blatte von sehr bedeutenden Dimensionen vor: *The citation of Wycliffe, painted by J. S. E. Jones, engraved by J. Egan. London, publ. Jan.* 1, 1834, *by Harding & King.* Wykleff, vor dem geistlichen Gericht, von ihm wohlwollenden Lords vertheidigt, eine Handlung, die aus der wirren Composition nur mit

Mühe herausgesucht werden kann. Auf die weissen Geistlichen fällt, man weiss nicht woher, irgend ein Rembrandt'sches, oder richtiger Martin'sches Licht, während an andern Leuten nur hie und da Einiges an den Köpfen bemerkbar wird. An Charakter in den Köpfen, an Zeichnung in den Figuren, an Styl in der Gewandung ist fast gänzlicher Mangel; der Stich ist ausgezeichnet flau und wüst. Das Ganze ist auf den genannten weissen Lichteffekt und vermuthlich auf die Liebhaberei der vornehmen Engländer an kostbaren Kunstwerken berechnet.

XXIV Landschaftliche Compositionen, staffirt mit Scenen aus Reineke Fuchs. In 4 Heften (in kl. Fol.), gezeichnet und lithographirt von Carl Krüger, (Berlin, Verlag von George Gropius.)

(Museum 1834, No. 33.)

Mit dem eben erschienenen ersten Hefte des genannten Werkes tritt ein junger Künstler, dessen Talent zu den schönsten Erwartungen berechtigt, zum ersten Male — so viel wir wissen — öffentlich auf. Mögen die wenigen Worte, die wir niederzuschreiben im Begriff sind, dazu beitragen, die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf diese erfreuliche Erscheinung zu lenken!

Reineke Fuchs ist allen Deutschen zu wohl bekannt, als dass wir nöthig hätten, in die Trefflichkeit und den tiefen Inhalt dies wahrhaften Weltgedichtes irgend näher einzugehen. Es ist dasselbe auch schon früher zu künstlerischen Darstellungen benutzt worden. Wir erinnern die Kunstfreunde z. B. an Everdingen's 57 meisterhafte Radirungen, welche mit genialer Leichtigkeit, oft nicht ohne einen leichten Humor, die Natur der verschiedenen Thiere, sowie die landschaftlichen Hintergründe darstellen. Nur bemerken wir, was letztere anbetrifft, dass der Künstler grossen Theils mehr dahin gesehen hat, einen anmuthigen malerischen Prospekt, als die besondre Lokalität, welche die jedesmalige Handlung erfordert, anzudeuten. Ueberhaupt erscheint bei ihm die Landschaft in untergeordnetem Verhältniss. Noch mehr ist dies der Fall in den 30 neuerdings von J. H. Ramberg radirten Blättern, welche wesentlich nur die historischen Momente des Gedichtes darstellen und reich an Phantasie und Humor, aber auch sämmtlich in seiner bekannten affektirten Manier ausgeführt sind. Möge der Schweizer Disteli, der erste aller humoristischen Thierzeichner, sein ausgezeichnetes Talent diesem reichhaltigsten Gegenstande zuwenden!

Krüger's Absicht geht nicht sowohl dahin, die eigentliche Handlung des Gedichtes selbst, als vielmehr dessen lyrischen, oder vielleicht richtiger: elegischen Theil darzustellen. Die Heimlichkeiten der Natur, die stillen Plätze, wo die Thiere des Waldes und Feldes unbelauscht und ungestört ihr Wesen treiben, jenes unbewusste Weben und Schaffen, dahin noch keine menschliche Hand Gesetz und Schranke hineingetragen, dasselbe zum mindesten noch nicht überwunden hat, — dies vornehmlich ist es, wofür er mit einem besonders glücklichen Auffassungs- und Darstellungs-

vermögen begabt scheint. Und wie reichen Stoff bietet ihm das Gedicht für Darstellungen solcher Art! Unmittelbar zeichnet dasselbe ihm die reizendsten Bilder vor:

Pfingsten, das liebliche Fest war gekommen; es grünten und blühten
Feld und Wald; auf Hügeln und Höhn, in Büschen und Hecken
Uebten ein fröhliches Lied die neuermunterten Vögel;
Jede Wiese sprosste von Blumen in duftenden Gründen,
Festlich heiter glänzte der Himmel und farbig die Erde.

Wem ist dieser schönste aller Anfänge unbekannt! Doch erlaube man, neben die Göthe'sche Ueberarbeitung die noch anschaulicheren und naiveren Worte des alten Originales herzusetzen:

Id gheschach up einen pynkste dach,
Dat men de wolde un velde sach
Grone staen mit loff un gras,
Un mannich vogel vrolig was
Mit sange, in hagen un up bomen;
De krude sproten un de blomen,
De wol roken hier und dar:
De dach was schone, dat weder klar.

Solcher Stellen finden sich mehrere. Aber auch wo sie nicht so ausführlich schildern, setzen die jedesmaligen besondern Situationen eine bestimmte landschaftliche Umgebung voraus, und gerade diese hat Krüger mit glücklichstem Takt, ungleich richtiger als Everdingen in seinen Hintergründen, ergriffen. Die dargestellten Thierfiguren bilden gewissermaassen den Text zu diesen Landschaften; beide stehen in nothwendigem, innerlichem Zusammenhange, und die Scenen des Gedichtes sind keineswegs, wie man aus dem nicht ganz passend gewählten Titel schliessen könnte, eine zufällige Staffage.

Wir gehen zu den einzelnen Blättern des vorliegenden ersten Heftes über, die kräftig und derb, aber mit grösster Sicherheit und Freiheit, mit der Feder auf Stein gezeichnet sind. Doch erlauben wir uns noch, dem Künstler möglichsten Fleiss in der Ausführung des Details anzurathen; es wird vielleicht wohlgethan sein, wenn er nicht so oft weisse, die Haltung des Ganzen störende Flächen stehen lässt und auch die Thiere weniger hell auf dem dunkeln Grunde absetzt.

Das erste Blatt bezieht sich auf die Geschichte, wie Reineke, dem Wolf Isegrim zu Liebe, im Winter mit Lebensgefahr von einem Fischwagen, der des Weges herkam, Fische herabgeworfen hatte. Es ist eine hochbeschneite Wintergegend; ein Weg führt durch einen Wald, der im Sommer gar anmuthig sein muss; denn hier, im Vorgrunde, reckt ein Eichbaum seine knorrigen Aeste zum Schneedach hervor, dort stehen schlanke Buchenstämme, weiterhin dunkle Fichten. Schneehaufen, aus denen unten mannigfaches Gestrüpp hervorsieht, lassen auf schönes Unterholz und blühenden Rasen schliessen. Vorn stehen Reineke und Isegrim, der jenem nur die Gräten von den Fischen zurückgelassen hat. In der Ferne wird der Wagen sogleich hinter die Stämme und Zweige auf dem

sich windenden Wege verschwinden. Die Wahrheit in der Auffassung des Terrains, der Stämme, der Aeste, des ganzen Baumgerippes, die Farbe machen dies Blatt zu einem der schönsten des Heftes.

Das zweite Blatt zeigt ebenfalls eine Scene aus dem ersten Gesange, und zwar die, von welcher Henning der Hahn in seiner Anklage gegen Reineke sagt:

> Als der Winter vorbei, und Laub und Blumen und Blüthen
> Uns zur Fröhlichkeit riefen — —

und wie er ferner von seinem zahlreichen Geschlechte erzählt:

> sie fanden
> Ihre tägliche Nahrung an wohlgesicherter Stätte;
> Reichen Mönchen gehörte der Hof, uns schirmte die Mauer.

Diese Mauer nun, durch deren Thor man in den tief dunkeln Klosterhof schaut, blickt heimlich und verstohlen durch das üppige Laub der Buchen hervor, und ein öder begraster Fusssteig schlängelt sich durch die Stämme. Reineke stürzt aus dem Gebüsch und erwürgt Kratzfuss, die beste der eierlegenden Hennen, nachdem er sie zuvor als Klausner, der den festen Frieden so Thieren als Vögeln verkündet, sicher gemacht und herausgelockt hat.

Auf dem dritten Blatte sieht man in einem wilden, dunkeln, engen Waldthale eine grad aufsteigende Felswand, von einzelnem Steingerölle und Buschwerk umgeben. Keine Spur von gebahntem Stege führt hindurch. Es ist der heimlich abgelegene Ort, wo Reineke's Vater, nach des Sohnes Anzeige, König Emmrichs Schatz verborgen hat.

Eine hügelige, öde, sonnenverbrannte Heide zeigt die vierte Tafel. Zwischen dürren, halbentlaubten Eichenbäumen sieht man unbewohnte Hütten. Hier konnte Reineke keine Nahrung finden; vorn, unter Fichtenzweigen und Gestrüpp, liegt er für todt ausgestreckt, und Scharfenebbe, die Krähe, untersucht eben, auf ihm herumhüpfend, ob irgend der Athem noch einiges Leben verräth. Er wird sogleich nach ihr schnappen und ihr das Haupt herunterreissen.

Auf dem fünften Blatte ist wieder eine Wintergegend. Ein beschneiter Sumpf voller Rohr, Schilf und Binsenfelder. Die Ufer mit Erlen und Weidenstämmen eingefasst; dahinter ein Gehöft. Raben umkreisen die schlanken Bäume, auf denen man jetzt ihre Nester sieht. — Die Wölfin sitzt jämmerlich vorn im Eise; ihr Schwanz ist eingefroren, und Reineke läuft schadenfroh davon, als er den Wolf durch das Dickicht hervorbrechen sieht.

Das letzte Blatt giebt den Ort an, wo Reineke die Wölfin verlockt hat, sich in den oberen Eimer eines Zichbrunnens zu setzen, um selbst aus der Tiefe emporgelangen zu können. Er springt eben lustig hervor, nachdem er ihr beim Begegnen zugerufen:

> Auf und ab, so geht's in der Welt, so geht es uns beiden.
> Ist es doch also der Lauf. Erniedrigt werden die einen
> Und die andern erhöht, nach eines jeglichen Tugend.

Es ist ein kühler, schattiger Platz. Unter einem vollen, üppig blühenden Fliederbaume steht der Brunnen; daneben trennt das Gehäge den Hof vom benachbarten, und dahinter wogt das helle sonnige Kornfeld, aus welchem ein trauliches Gehöft mit seinen Strohdächern und Bäumen hervorschaut.

Ueber die Sicherung des künstlerischen Eigenthums.

(Museum 1834, No. 35.)

Bei dem gegenwärtigen Aufschwunge der Kunst, bei der ausserordentlichen Ausbildung, deren die vervielfältigenden Künste in neuerer Zeit fähig geworden sind, bei der grösseren Belebung, welche der Kunsthandel dadurch erlangt hat, ist der Wunsch bereits mehrfach ausgesprochen worden, dass durch bestimmtere Gesetze auch bei uns der Kunsthandel und die damit verbundene freiere Ausbildung der vervielfältigenden Künste mehr gesichert werden möge [1]). In Folge besondrer Anregung wagt es der Unterzeichnete, seine Gedanken über diesen Gegenstand öffentlich vorzulegen.

In Bezug auf künstlerisches Eigenthum ist der materielle Besitz eines Kunstwerkes (der nur durch gemeinen Diebstahl, durch Verletzung und dergl. gefährdet werden kann) von der im Kunstwerke enthaltenen und auf eigenthümliche Weise ausgesprochenen Idee, von der künstlerischen Erfindung, zu unterscheiden. Letztere kann Gegenstand eines besondern Besitzes werden und derselbe nicht minder Beeinträchtigungen ausgesetzt sein, mithin ebenfalls des rechtlichen Schutzes bedürfen. Dieses geistige Eigenthum am Kunstwerk soll im Folgenden betrachtet werden.

An dasselbe knüpft sich das Recht zur Vervielfältigung eines bezüglichen Kunstproduktes und zum Verkauf der solchergestalt gewonnenen Nachbildungen. Dieses Nutzungsrecht wird also für gewisse Individuen (seien es die erfindenden Künstler selbst oder seien es diejenigen, an welche dasselbe vertragsmässig übergegangen ist) ein Mittel zur Existenz; es wird dessen Grund (d. h. das Schaffen des erfindenden Künstlers) als Kapital in das öffentliche Leben niedergelegt: es enthalten somit die Eingriffe in dasselbe eine wirkliche Rechtsverletzung. Hiegegen ist eingeworfen worden, dass, von höherem Gesichtspunkte betrachtet, durch die Anerkenntniss eines solchen Rechtes die freie Entwickelung und der möglichst allgemeine Einfluss der Kunst auf das Leben gehemmt werde. Denn die Kunst, indem sie allgemein menschliche Interessen erfasse und reinige, diene zu einem der wirksamsten Bildungsmittel des Volkes, eine Eigenschaft, welche durch die Möglichkeit der Vervielfältigung des einzelnen

[1]) Die einzigen, für Preussen bisher gültigen Verordnungen über diesen Gegenstand, vom 29. April und 28. December 1786, sichern nur dem immatrikulirten akademischen Künstler die rechtliche Nutzung des von ihm erfundenen und verfertigten Kunstwerkes, wenn solches von der Akademie der Künste zu Berlin anerkannt worden.

originalen Kunstproduktes noch um ein Bedeutendes erhöht werde und nicht beschränkt werden dürfe. Aber man hat übersehen, dass es zugleich wesentlich darauf ankommt, in Vervielfältigungen der Art den Geist des Originales möglichst rein zu erhalten. Gerade also die Sorge für Letzteres liegt dem Staate ob, sofern er überhaupt die Kunst in jener höheren Wirksamkeit anerkennt. Und da bei dem wahren Künstler stets vorauszusetzen ist, dass ihm zunächst daran liegen müsse, sein Kunstwerk möglichst treu vervielfältigen zu lassen, so ist in solchem Unternehmen eben er oder derjenige, an welchen dasselbe vertragsmässig übergegangen, durch rechtlichen Schutz zu sichern und zu fördern.

Indem also das geistige Eigenthum, das Recht an die im Kunstwerke enthaltene und auf eigenthümliche Weise ausgesprochene Idee, als bestimmender Grund anzusehen sein dürfte, so erscheint dieses Recht gefährdet: durch unerlaubte Vervielfältigungen jeglicher Art, mögen dieselben (wie bei plastischen Werken) in unmittelbaren Abformungen bestehen, die nur das äusserlichste Handwerk, etwa des Formens und Giessens, voraussetzen, oder mögen es Nachbildungen sein, zu deren Fertigung bereits eine höhere, sogenannt künstlerische Technik erfordert wird. Es ist hiebei die Verkleinerung des Originales ebensowenig, wie, in Bezug auf plastische Arbeiten, die Anfertigung der Nachbildung in anderem Stoff, und wie, bei Gemälden, die Reduction des Originales auf eine einfarbige Zeichnung (für Kupferstich, Steindruck, Holzschnitt und dergl.) auszuschliessen. Die unerlaubte Vervielfältigung erlaubter, durch Kupferstich, Steindruck, Holzschnitt und dergl. oder durch Abformungen und dergl. beschaffter Nachbildungen ist demnach nicht minder als ein Eingriff in das künstlerische Eigenthum zu betrachten; auch dürfte derselbe Fall eintreten bei der Nachbildung eines plastischen Werkes durch eine der zeichnenden Künste, sowie bei der Nachbildung eines Gemäldes, einer Zeichnung und dergl. durch plastische Mittel. Denn, ich wiederhole es, die Eigenthümlichkeit eines originalen Kunstwerkes besteht gerade in dem geistigen Theile der Erfindung; keine Uebersetzung, wieviel künstlerische Technik auch dazu gehöre, schafft ein neues Kunstwerk; sie enthält, wenn unerlaubt, vielmehr stets einen Eingriff in das Nutzungsrecht der Erfindung.

Aus demselben Grunde wäre es ferner als unerlaubte Nachbildung eines Kunstwerkes zu betrachten:

1) wenn ein zweites Kunstwerk mit gewissen geringfügigen Abänderungen producirt würde, die das Wesentliche der Idee und ihrer besondern Gestaltung, wie sie an einem früheren erschienen ist, nicht berührten, sondern nur Gleichgültiges veränderten. Erlaubt aber und nicht mehr als eigentliche Nachbildung zu betrachten, würde ein Kunstwerk sein, welches vielleicht die Idee eines früheren im Allgemeinen benutzte, dieselbe jedoch anders auffasste, so dass es als ein im Wesentlichen neues Kunstwerk erschiene;

2) wenn nur ein Theil eines originalen Kunstwerkes nachgebildet und vielleicht mit ähnlichen geringfügigen Abänderungen versehen würde; wenn man z. B. von einem Portrait in ganzer Figur den Kopf nachbilden wollte;

3) wenn man mehrere vorhandene Kunstwerke, oder nur Theile derselben zu einem Ganzen verbände, ohne an denselben im Wesentlichen etwas zu verändern, und ohne sie einem höheren Gesichtspunkte unterzuordnen; wenn man z. B. einzeln vorhandene Portraits auf einem Blatt in beliebiger Weise zusammenstellte.

In zweifelhaften Fällen der angegebenen Art würde die Begutachtung über erlaubte und unerlaubte Nachbildung einer besondern Behörde zukommen.

Dass auch die Nachbildung derjenigen Kunstwerke, welche einem öffentlichen Zwecke gewidmet sind, denselben Bestimmungen unterliegen müsste, scheint einleuchtend; auch hier würde eine besondre Erlaubniss, und zwar der jedesmal betreffenden Behörde, einzuholen sein, indem letzterer wenigstens die Sorge für das Angemessene bei Publication jener Werke obliegen dürfte. —

Wenn das Gesagte schon in allen Beziehungen, wo es auf den Verkauf von Kunstgegenständen ankommt, seine Gültigkeit haben dürfte, so findet es doch seine vorzüglichste Anwendung in derjenigen am meisten ausgebreiteten Branche des Kunsthandels, welche sich eines einzelnen Mittels (einer Form, eines Prägestocks, einer Kupfer-, Stahl-, Stein-, Holzplatte und dergl.) bedient, um eine grosse Anzahl sich gleicher Nachbildungen hervorzubringen. Hier ist für den rechtmässigen Verkäufer der Schade, welcher ihm durch unerlaubte Nachbildungen zugefügt wird, um so empfindlicher, als er zur Beschaffung jenes besondern Vervielfältigungsmittels bedeutender Auslagen bedurfte, die für den Nachbildner begreiflicher Weise ungleich geringer sind. Ein Gemälde z. B. in einer einfarbigen Zeichnung, und zwar kleineren Formates, wiederzugeben, in einem, nach solcher Zeichnung anzufertigenden Kupferstich eine besondre, dem Gegenstande angemessne Lage der Taillen zu bestimmen, dies ist eine mühsame, mithin kostspielige Arbeit, während die ganze Arbeit des Nachstechens lediglich in dem Wiederholen der vorgefundnen Umrisse und Taillen besteht, so dass der Nachstich bedeutend wohlfeiler geliefert werden kann, als es bei dem Originalstich irgend möglich war. Aehnlich ist das Verhältniss bei den andern vervielfältigenden Mitteln, sowie nicht minder bei der Nachbildung des einen durch das andre.

Indess ist es nicht zu läugnen, dass das Recht der Vervielfältigung, wenn es solchergestalt die Basis eines solideren Kunsthandels geworden ist, für das Publikum gleichwohl drückend werden könne, indem der ausschliesslich berechtigte Kunsthändler möglicher Weise willkürlich schlechte und theure Nachbildungen publiciren dürfte. Es scheint somit, um einen Mittelweg zu treffen, am Passendsten, wenn dem Kunsthändler das Recht der Publication eines besondern Werkes nur als Patent, auf eine bestimmte Reihe von Jahren, ertheilt würde. Für den Künstler selbst dürfte ein solches Patent auf Lebenszeit, für seine Erben etwa auf dieselbe bestimmte Reihe von Jahren Gültigkeit haben. Ein solches Patent zu erlangen, würde der Kunsthändler einige Exemplare des zu publicirenden Werkes der entsprechenden Behörde vorzulegen haben. Die Exemplare dürften als Eigenthum derselben verbleiben, um daraus zugleich Sammlungen vaterländischer Kunsterzeugnisse, vielleicht aus verschiedenen Gesichtspunkten, anzulegen. Natürlich würde das Patent nur nach dem Nachweis über das vorhandene Vervielfältigungsrecht ertheilt werden können.

Dichter und Maler.

(Museum 1831, No 37.)

Das heutige Blatt des Museums erscheint gleichzeitig mit der Eröffnung der diesjährigen grossen Kunstausstellung von Berlin. Da jedoch Berichte über dieselbe füglich noch aufgeschoben bleiben müssen, so sprechen wir einstweilen von einer andern Ausstellung, die ebenfalls seit Kurzem eröffnet ist, nämlich von derjenigen, welche der neu erschienene

deutsche Musenalmanach für das Jahr 1835, herausgegeben von A. v. Chamisso und G. Schwab,

für die Dichter Deutschlands veranstaltet hat. Der Zweck unsres Blattes gestattet es nicht, Umfassendes und Allgemeineres über das zierliche Büchlein zu sagen; dies überlassen wir Anderen und fassen nur die wenigen Punkte in's Auge, welche in näherem Bezuge zur bildenden Kunst stehen.

Als künstlerische Ausstattung bringt der neue Almanach das Portrait Gustav Schwab's, von Karl Barth in seiner bekannten, geistreich tüchtigen Weise in Kupfer gestochen. Hier jedoch müssen wir leider gestehen, dass der (ungenannte) Zeichner die Züge des verehrten Dichters, wenn auch nicht unähnlich, so doch ohne die ihnen eben eigenthümliche Beweglichkeit und Unbefangenheit aufgefasst hat; es ist etwas von einer gewissen, modisch vornehmen Haltung darin, das nicht ganz am rechten Orte zu sein scheint.

Sodann begegnen wir unter der zahlreichen Menge der Dichternamen, welche das Büchlein enthält, verschiedenen, die uns ebenso im Fache der bildenden Kunst bekannt sind. Vor allen August Kopisch, dessen leidenschaftliches neugriechisches Gemälde: „Psaumis und Puras", zu den allerbedeutendsten Gedichten der ganzen Summlung — und sie enthält sehr würdige Dichternamen — gehört. Andre dichtende Künstler sind, soviel wir wissen, Karl Barth, der Kupferstecher, und Robert Reinick.

Unter der Menge der übrigen Gedichte stossen wir ferner gar nicht selten auf die anmuthigsten Bilder, die gewissermaassen nur eine Uebersetzung von der Leinwand aufs Papier zu sein scheinen und die umgekehrt dem Maler mannigfaltige Motive zu bildnerischer Darstellung geben könnten. Vor Allen gehört hieher Carl Mayer. So oft wir Mayers Dichtungen lasen, war es uns, als ob derselbe von Natur eigentlich zum Landschaftsmaler bestimmt gewesen und nur durch zufällige Umstände dahin gebracht sei, seine Bilder mit Worten zu malen. Auch seine diesmaligen „Reiseblätter" machen ganz den Eindruck, wie das reiche Skizzenbuch eines Malers; eine eigenthümliche, höchst unbefangene Auffassung der Natur spricht aus den geringsten seiner Reime. Wir theilen dem Leser nur ein Paar kleine Proben mit:

Ruhepunkt.

Die Alpen, silbergrau im Duft,
Davor Fischreiher in der Luft,
Des Sees sonnig blaues Grüssen, —
O welche Welt vor meinen Füssen!

Regen-Effekt.

Der See erscheinet silberblaulich,
Das Berggeschiebe düster, graulich,
Bis in das Weissliche verregnet.
Frischgrüner Baum, sei mir gesegnet!
Es schwimmt der Landschaft Geisterbild
In deinem Hintergrund so mild.

Das bedeutendste jedoch unter allen Bildern, welche der Almanach liefert, gehört dem Fache der Thiermalerei an. Es ist ein Beispiel, wie Grossartiges in diesem, so oft als untergeordnet gescholtenen Fache geleistet werden mag; wir empfehlen es allen wirklichen Thiermalern zum Studium und zur Uebersetzung. Der Titel des Gedichtes ist „Löwenritt"; der Dichter heisst **Ferdinand Freiligrath.**

Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus von L. von Klenze Königl. Bayerischem Wirkl. Geheimen Rathe, Hofbau-Intendanten und Vorstande der obersten Baubehörde Commandeur und Ritter mehrerer Orden. Nebst XXXIX Kupfern. München MDCCCXXXIII.

(Museum 1834, No. 40.)

Wohlgesinnte Leser dürften meinen, dass Referent im Folgenden, wo es sich um die Ansichten und Leistungen eines hochstehenden Zeitgenossen handelt, vielleicht in rücksichtsvollerer Weise habe schreiben können. Es ist allerdings eine kritische Sache. Aber uns dünkt, dass man, bei aller Rücksicht gegen die Lebenden, doch zugleich und noch mehr der Hochachtung gedenken muss, welche man den grossen Todten schuldig ist, und dass Wahrheit und Schönheit nur in sich ihr Gesetz tragen.

Der Verfasser beginnt im Vorwort folgender Gestalt:

„Es ist eine unumstössliche, durch die Geschichte aller Zeiten bekräftigte Wahrheit, dass die Architektur, ihre Ausbildung und ihr Gedeihen, nur von dem Mittelpunkte der Staaten aus, und durch das, was von den Regierungen und dem gemeinen Wesen dafür geschieht, auf eine kräftige und belebende Art befördert werden können." Diese Beförderung erklärt der Verfasser einige Zeilen später, als: „den plastischen Typus einer Zeit bilden."

Diesen Typus zu begründen ist der Zweck des vorliegenden Werkes:

„Es ist nun zwar nicht zu läugnen, dass die praktische Ausübung und Anwendung der Architektur und Kunst, wie sie von einer ursprünglichen Staatsbildung stets herbeigeführt wird, hierin am kräftigsten wirkt: jedoch bietet, bei langer Dauer eines Staates, nicht jede Zeit Gelegenheit dar, diese praktische Ausübung nach allen Richtungen hin zu entfalten, und wie dann in einem oder dem andern Kunstfache nicht durch praktische Beispiele gewirkt werden kann, so treten die Lehre und das theoretische

Beispiel in ihre vollen Rechte ein. Diese Rücksichten nun bestimmten das königlich bayerische Staats-Ministerium des Innern, bei welchem mir die obere Leitung des Bauwesens oblag, schon vor mehreren Jahren, nach dem Beispiele anderer Staaten, zunächst für den Gebrauch der Regierungs-Behörden, so wie für die Bauverständigen und Baulustigen, eine Sammlung von Bauplänen zu veranstalten, welche theils für die gebräuchlichsten Arten von Gebäuden als Beispiele dienen sollten, theils geeignet wären, den allgemeinen festen Begriff architektonischer Regel und Form auch in Bayern auszubreiten."

„Ich erhielt mithin den Auftrag, ein solches Werk über den Kirchenbau zu bearbeiten, um davon zuförderst mehrere hundert Exemplare unentgeltlich an die verschiedenen geistlichen und weltlichen Behörden des Reiches vertheilen zu können."

Der Verfasser erklärt hierauf — und wir sind auf jeden Fall damit einverstanden — dass nur die „liturgische Architektur" (d. h. die für religiöse Zwecke bestimmte) zu freier künstlerischer Vollendung führen könne, dass sie „als das Centrum aller Künste betrachtet werden müsse, welche von ihm als Radien ausgehen." Und zwar behandelt der Verfasser die christliche Liturgik im Allgemeinen; er findet nicht, „dass Katholicismus, Protestantismus und einige innere Einrichtungen, wie das Inconostasion etc. ausgenommen, sogar der griechische Gottesdienst, wesentliche architektonische, sondern nur mehr dekorative Verschiedenheiten in ihrem Kirchenbau bedingen. Der allgemeine moralische und physische Zweck ist bei den Kirchen aller christlichen Confessionen gleich, und Einzelheiten sollten und mussten hier unberücksichtigt bleiben."

In jeder Beziehung also nimmt dies Werk unser höchstes Interesse in Anspruch: sowohl weil es den wichtigsten Gegenstand der Kunst überhaupt behandelt, weil es das künstlerische Glaubensbekenntniss eines zu höchster Wirksamkeit berufenen Mannes enthält, als auch weil es für die unmittelbare praktische Anwendung auf das Leben der Gegenwart bestimmt ist. Es ist somit unsre Pflicht, mit grösster Genauigkeit in die Ideen, die Grundsätze und Leistungen des Verfassers, wie er sie in Text und Kupfern dargelegt, einzugehen. Wir folgen ihm hierin Schritt vor Schritt, zunächst durch die einzelnen Kapitel seines Textes.

Kapitel I. Frühere Religionen und ihre Beziehungen zum Christenthume.

Das Resultat, zu welchem der Verfasser in diesem Kapitel gelangt, besteht darin: „dass der innere Geist, besonders der griechischen Religion, so viele Beziehungen zum Christenthume hatte, dass . . . beider liturgische Bedürfnisse auf ein und demselben architektonischen Wege befriedigt werden konnten." Wenn diese Möglichkeit vorhanden ist (unter liturgischen Bedürfnissen scheint der Verfasser hier die Erhebung des Gemüthes durch eine heilige räumliche Umgebung zu verstehen), so beruht sie gewiss auf andern Gründen. Denn ein jeder gebildete Christ weiss, dass in dem wichtigsten Punkte, in dem der Erlösung, der innere Geist des Christenthums so ausser aller Beziehung zu allen früheren Religionen steht, wie der Himmel entfernt ist von der Erde. Doch der Verfasser ist Künstler: ihn als Theologen zu beurtheilen, ist nicht unsre Sache.

Kapitel II. Zustand Judäa's während der Menschwerdung Christi, und während der Ausbreitung des Christenthums.

Resultat: „Da während dem Leben des Heilands und während der heroischen Epoche des Christenthums . . . alles Aeusserliche der Orte und Personen griechisch und römisch gestaltet war, . . . so muss in allen bildlichen Darstellungen christlicher Kunst (der Verfasser schliesst die Architektur mit ein), welche auf Wahrheit und vollkommene Harmonie des Geistigen und Plastischen Anspruch machen wollen, im Allgemeinen Alles, was äussere Form anbetrifft, nach antiker Art gebildet werden.“ Das heisst, in Bezug auf die historischen Verhältnisse, wie sie wirklich waren und jedem Gebildeten bekannt sind (und abgesehen von der eigentlichen Plastik, die uns hier vor der Hand nichts angeht): Da das Christenthum in die Welt trat, als griechische Bildung dieselbe erfüllte, da es sich in den ersten Jahrhunderten seiner Verbreitung höchst feindlich, sodann indifferent gegen die Werke der Kunst (der Architektur als Kunst mit eingeschlossen) verhielt, und da es später, ehe sich jedoch irgendwie christliche Nationalitäten gebildet hatten, für seine liturgischen Zwecke sich dem zufällig Vorgefundenen nur accomodirte [1]; so sind auch wir gezwungen, auf antike Weise zu bauen. Doch der Verfasser ist Künstler: es ist hier nicht der Ort, ihn als Logiker zu beurtheilen.

Kapitel III. Vom allgemein gültigen Grundsatze der Architektur.

Hier nähern wir uns schon dem eigentlichen Felde des Verfassers; folgen wir ihm in seinen einzelnen Bestimmungen.

„Architektur im ethischen Sinne ist die Kunst, Naturstoffe zu Zwecken der menschlichen Gesellschaft und ihrer Bedürfnisse so zu formen und zu vereinigen, dass die Art, wie die Gesetze der Stetigkeit, Erhaltung und Zweckmässigkeit bei dieser Vereinigung befolgt werden, ihren Hervorbringungen die möglichste Festigkeit und Dauer, bei dem geringsten Aufwande von Stoffen und Kräften gewährt.“ — Wie aus dieser ganz äusserlichen Erklärung die Besonderheiten der Formen und ihre gegenseitigen Verhältnisse hervorgehen können, ist unbegreiflich. Nehmen wir ein Beispiel. Die Zwischenräume, in welchen die Säulen der griechischen Halle voneinander abstehen. müssten, nach der Bestimmung des Verfassers, nothwendig durch die Haltbarkeit des Gebälkes bestimmt werden. Bilden wir letzteres aus Holz, so haben wir keinen Grund, die engen Säulenstellungen des griechischen Styles beizubehalten. Wie höchst widerwärtig aber eine Abweichung von dieser Regel erscheint, weiss jeder architektonisch Gebildete. Die Formen in ihrer Einzelheit, namentlich Gliederungen u. dergl., lassen sich durch obige Angabe noch minder begründen. Ferner:

„Da aber das, was die architektonischen Formen bildet, die Gesetze der Statik und die Baustoffe . . . überall gleich sind; da überall Frost, Regen und Sonnenschein abwechseln, so muss es auch für die architek-

[1] Und zwar auf eine solche Weise accomodirte, das die liturgische Raumeintheilung, z. B. die Anordnung des Chores (wovon San Clemente al monte celio zu Rom noch ein Beispiel ist) fast ganz willkürlich vorgenommen wurde.

tonische Form ein Absolutes, Objektives, für alle Zeiten und Länder Gültiges geben, und nur rücksichtlich der Zusammensetzung können Ort und Zeit eine Verschiedenheit bedingen." — Da die architektonischen Kunstformen nicht aus diesen Aeusserlichkeiten hervorgehen können, sondern lediglich und einzig nur als ein Produkt der höheren Geistes- und Gefühlsrichtung einer besondern Zeit zu erklären sind, so kann ihnen keine absolute Gültigkeit einwohnen, sondern ihre Wahrheit, wie die einer jeden menschlichen Produktion, stets nur eine subjektive, in unmittelbarem Bezuge auf Zeit und Nation, sein.

Das Resultat des Verfassers ist: dass in höchstem Grade „und in jedem Punkte des für unsern Zweck besonders wichtigen Einzelnen der Form, die griechische Architektur, in ihren beiden Hauptentwickelungs-Perioden, vor und nach Erfindung und Anwendung des Gewölbes, mithin im eigentlichen Griechenlande und in der Römischen Weltperiode, jenem ewigen Grundsatze entspricht." — Wer möchte die Herrlichkeit, die Vollendung des griechischen Bausystemes, soweit menschliches Vermögen Vollendetes schaffen kann, läugnen? Aber auch hier ist die Vollendung eine subjektive, einseitige, ausschliessende. Der Gewölbebau, mit welchem die Römer dasselbe vermischten, steht dazu im vollkommensten Widerspruch. Er erfordert überall, an Säulen, Pfeilern, Wänden, welche die allmählig emporsteigende Wölbung tragen, eine durchaus eigenthümliche Formirung der Glieder, eine gänzlich verschiedene von jenen Architekturtheilen, welche eine direkt abschliessende horizontale Bedeckung zu unterstützen haben. Wie äusserlich Gewölbe und griechisches Bausystem in der römischen Kunst verbunden waren, braucht keinem Gebildeten wiederholt zu werden.

Doch fügt der Verfasser selbst hinzu: „Unsere Bedürfnisse, und namentlich die liturgischen sind so verschieden von denen der Alten, dass leider nur selten das Höchste was die Architektur jemals schuf: der griechische Tempel in seiner Reinheit zu liturgischen Zwecken angewendet werden kann, und die griechischen Formen einer ganz verschiedenen Zusammenstellung bedürfen, um dieser Bestimmung zu entsprechen. Obwohl uns aber die leider so sparsam erhaltenen Ueberbleibsel antiker Gebäude, für die Art dieser Zusammenstellung nur wenig oder gar nichts als Vorbild darbieten, so hindert dieses doch keinesweges, dass das, was uns in dieser Beziehung Noth thut, wieder jenem allgemeinen Grundprincipe homogen gebildet werden muss und kann, sobald dieses Princip nur erst rein entwickelt, und in seinen Tiefen erkannt ist." — Hierauf scheint die einfache Erwiderung genügend: dass, wenn die griechische Architektur eine vollendete ist, auch ihre einzelnen Formen mit Nothwendigkeit aus der besondern Zusammenstellung der Theile hervorgehen müssen, diese Formen also nicht mehr dieselben bleiben können, wenn durch ein andres Princip der Struktur andere Beziehungen und Verhältnisse hervorgerufen sind. Doch wir setzen voraus, dass der Verfasser seine Ueberzeugung mehr durch unmittelbares Künstlergefühl, als durch oberflächliches Raisonnement gewonnen habe, und erwarten die in den Kupfertafeln mitgetheilte Realisirung seiner Ideen.

Kapitel IV. Ueberblick der liturgischen Bauwerke, vom Beginne des Christenthums bis auf unsere Zeiten.

Der Verfasser beginnt mit den römischen Basiliken, welche den Christen zuerst zum öffentlichen Gottesdienst eingeräumt wurden und nach denen sie ihre ersten Kirchen bauten. Seine Absicht ist, alle Eigenthümlichkeiten der christlichen Basiliken aus den Antiken herzuleiten. Für die Krypten (der Verf. schreibt Chribden) findet er schon ein Vorbild in dem kleinen Gewölbe, welches sich unter dem Tribunal der Basilika von Pompeji erhalten hat. Das Querschiff der christlichen Basilika findet der Verfasser ebenfalls in der römischen: die Advokaten sollen dort gesessen haben; — wir bitten um Citate aus den Alten! Das eine Beispiel der Basilika des Paulus Aemilius, das der Verfasser, nach Andrer Vorgange, anzuführen scheint (er verschreibt sich wohl nur, wenn er „San Paolo fuori delle mura" nennt, eine christliche Basilika des fünften Jahrhunderts!) ist sehr ungenügend. Der capitolinische Plan (Piranesi, Antichità Romane I, pl. II, 51) zeigt in jener drei Säulenstellungen vor dem Tribunal, die wenig Aehnlichkeit mit dem christlichen Querschiffe haben. Der Verfasser stellt diese Meinung auf, um die Absicht jener einfach verständlichen Symbolik, eines vorherrschenden Kreuzes in der Grundanlage des Gebäudes, um die geringste selbständig künstlerische Erfindung von Seiten der früheren Christen wegzuläugnen; nur devoteste Verehrung des Alterthums soll da gelten, wo wir die Motive für unsre Bestrebungen zu entnehmen haben.

Aehnlich verhält es sich mit andern Neuerungen der alten Form. Die Kuppel über der Durchschneidung des Haupt- und Querschiffes, eine der grandiosesten Einführungen der Byzantiner, ist nach dem Verfasser aus rein constructivem Grunde errichtet, lediglich um Licht für das Sanctuarium zu schaffen. Die ältesten Glockenthürme, sehr einfache vierseitige Gebäude mit schlichten Arkadenöffnungen, die erst etwa mit dem neunten Jahrhundert aufkommen, müssen den Septizonien u. dergl., namentlich den thurmähnlichen Grabmalen, wie solche das weitentlegene Palmyra zeigt, nachgebildet sein.

Hierauf erzählt der Verfasser, wie dieser byzantinische Kuppelbau, um die Zeit Karls des Grossen, über das Abendland verbreitet sei; doch habe man Unrecht, „die Kuppeln allein als charakteristisches Merkmal der byzantinischen Bauart bezeichnen zu wollen, während viele anderweitige Kennzeichen derselben ankleben. Halbzirkelförmige Gewölbe; Anwendung zusammengetragener Ruinentheile antiker Gebäude, schlechte Ausführung und Zusammensetzung, kleine Fenster ohne Malereien, scheinbar beengter innerer Raum, ein verworrenes, jedoch oft malerisches Aeusseres flache Pilaster ohne Knauf oben in Verbindung mit Gesimsen tretend, welche aus Konsolen und kleinen Bögen gebildet sind, und lange Reihe von Arkaden-Oeffnungen und Fenstern durch Säulen und Säulchen getrennt" — eine meisterhaft confuse Schilderung einiger confusen lombardischen Gebäude. Die sehr bedeutsamen und geistreichen Gebäude, welche vornehmlich Deutschland in diesem Style besitzt, scheint der Verfasser nicht kennen gelernt zu haben. Gleichwohl enthalten diese seine Muster byzantinischen Baustyles „ein weit gesunderes constructives Princip" als der Spitzbogenstyl: sie sind „gewissermaassen zu einer architektonischen"

Palingenesie geeignet.“ Letzteres mag der Fall sein, unter anderm schon aus dem Grunde, dass das in ihnen obwaltende System vielleicht nirgend zu einer klaren, harmonischen Durchbildung gelangt ist, und eine solche auszuführen, für einen umsichtigen Architekten gewiss einladend sein dürfte. Der Verfasser schliesst seinen Vortrag über byzantinischen Baustyl mit der Vertheidigung dieser seiner gewöhnlichen Benennung, schlägt jedoch, um historische Irrungen zu vermeiden, eine bessere Benennung als „lombardischer“ Baustyl vor, was in die beliebte Kategorie der sächsischen, normannischen, friesischen, schwäbischen u. s. w. Baustyle des Mittelalters gehört.

Der Verfasser geht nunmehr zum gothischen Baustyl über. Nachdem er das tausendmal Wiederholte auch wiederholt, dass seine Benennung unpassend sei und nachdem er auch andre Namen abgewiesen hat, schlägt er zuerst vor, ihn als „mittelalterlichen Basilika-Styl“ zu bezeichnen, entscheidet sich aber später für die Benennung eines „christlich hierarchischen“ Baustyles. Denn seinen Grund und Wesen findet er in der kirchlichen Hierarchie, deren Blüthe zwar etliche Jahrhunderte früher falle, was aber nichts weiter ausmache, da zu dem Uebergange von einer Kunstart zu einer andern ein gewisser Zeitabschnitt nöthig gewesen sei. Nicht allein jedoch in der Hierarchie an sich, sondern überhaupt in der ganzen guelfischen Seite der grossen Kämpfe des Mittelalters zwischen Guelfen und Ghibellinen (der Verfasser schreibt: Giebellinen). Hier könnte man billig fragen, in welcher Weise sich denn die Seite der Ghibellinen manifestirt habe? wir finden auch auf dieser nur Gothisches. Uns scheint es vielmehr, als ob die gesammte gothische Baukunst, gleich so vielen andern grossen Erscheinungen des Mittelalters, namentlich der bedeutsamen Bildung der Städte, und in nächster Beziehung mit letzterer, — als ein Produkt, hervorgegangen aus jenen Kämpfen, zu betrachten ist. Dies weiter auszuführen ist hier nicht der Ort. Ebenso übergehen wir die Spitzfindigkeiten, mit welchen der Verfasser seine Meinung zu bestärken oder Schwierigkeiten zu umgehen sucht.

Wichtiger jedoch, als diese geschichtliche Ansicht des Verfassers, ist seine gänzliche Verwerfung des gothischen Baustyles. Zwar giebt er demselben „Grossartigkeit der Conception“, „grossen Sinn für Form und Verhältnisse“ zu, aber er nennt dies einen „Aufwand an Verstand, um den Mangel an Vernunft wieder gut zu machen“, eine „künstliche, nicht kunstgerechte Construction“ u. s. w. Die Profilirungen und Vertiefungen (will sagen: die Gliederungen) der Säulen (will sagen: Pfeiler) seien angewandt, um ihrer Schwere den Schein von Leichtigkeit zu geben; eben so bei den Gewölben jene künstliche, phantastisch geformte Verrippung (die bekanntlich jedoch erst bei einer gewissen Ausartung des Styles eintritt). An die Strebepfeiler und Strebebögen sei wiederum eine unendliche Arbeit verschwendet worden, um ihren wahren Zweck zu „bemänteln“ u. s. w. — Ist es glaublich, dass einem architektonisch gebildeten Manne jener klare Organismus hat entgehen können, welcher, versteht sich, bei den der Blüthezeit dieses Styles angehörigen Gebäuden so augenscheinlich heraustritt? Der Raum dieses Blattes und der eigentliche Zweck, den der Verfasser im Auge hat, erlauben uns auch hier nicht, im Detail zu antworten; wir verweisen statt dessen auf die jüngst erschienenen „Niederländischen Briefe von Karl Schnaase,“ worin dieser Gegenstand bereits aufs Gründlichste und Geistreichste abgehandelt ist. Genug, wir theilen die

Meinung der Edelsten unsrer Zeit: dass der gothische Baustyl in sich, in seiner eigenthümlichen Ausbildung des Kreuzgewölbes, eben so vollendet und abgeschlossen, von gleicher subjektiver Wahrheit und Gültigkeit ist, wie der griechische. Die Angaben des Verfassers, wie klimatisch unzweckmässig, wie schwierig überhaupt die Structur dieses Baustyles gewesen sei, dürfen wir ebenfalls unberührt lassen, da man es einmal möglich gemacht hat, solche Gebäude zu errichten und da, nach unsrer bereits ausgesprochenen Ansicht, es bei der Architektur, als Kunst im höheren Sinne, nur auf die Form an sich ankommt, dem Architekten, als Werkmeister, aber die besten Mittel zu deren möglicher Realisirung überlassen bleiben. Aesthetische und technische Mängel verbieten nicht die Wiedereinführung dieses Styles, wenn demselben nicht vielleicht der tiefere Grund einer veränderten Geistesrichtung unsrer Zeit im Wege steht. Schliesslich erkennt der Verfasser jedoch bei den gothischen Kirchen das „schöne Princip eines freien durchsichtigen innern Baumes“ an, so wie namentlich die „bessere Art, wie die Thürme mit dem ganzen Gebäude vereinigt sind, so dass wir hieraus Mehreres für die klassische Architektur lernen und uns aneignen können.“ Wir werden sehen, wie viel der Verfasser gelernt hat.

Den Uebergang zu der sogenannten Wiedergeburt der Künste findet der Verfasser vornehmlich durch gewisse italienische Gebäude eines „schon mehr gereinigten Baustyles“ vermittelt, namentlich durch Orsanmichele, die Loggia de' Lanzi, S. Maria novella, den Dom und den Glockenthurm von Florenz. Was er an diesen rühmt und zur Nachahmung empfiehlt: „das Streben zur Reinheit und plastischen Consequenz der Antike“ (soll vermuthlich heissen: zur vorherrschenden Horizontallinie), das müssen wir jedoch bei den meisten als eine Abirrung und ein Missverständniss des in den germanischen Ländern zu eigenthümlicher Consequenz durchgebildeten gothischen Styles bezeichnen.

Kurze Empfehlung der Bestrebungen des Alberti und Brunelleschi, die wir bereitwilligst anerkennen, entschiedene Verwerfung der spätern italienischen Richtung, die besonders durch den Bau der Peterskirche in Rom begründet wurde (Michelangelo's ursprünglichen Plan wagen wir doch ein wenig in Schutz zu nehmen) beschliessen das reiche Kapitel. Können wir den Verfasser somit weder als Historiker noch als Aesthetiker anerkennen, so dürfen wir gleichwohl auch auf diese Punkte kein weiteres Gewicht legen. Der Verfasser ist Künstler; und um das zu sein, bedarf es weder der Historie noch der Aesthetik.

Kapitel V. Erfordernisse des christlich-liturgischen Baues.

Der Verfasser unterscheidet die eigentlichen Kirchen von den kleineren religiösen Monumenten. Für erstere stellt er gewisse äussere Erfordernisse auf, die im Einzelnen ganz Zweckmässiges enthalten. Sie bestehen kürzlich in Folgendem:

1. Ein einfacher Grundplan, möglichst frei im Innern, akustisch und so angeordnet, dass man von allen Plätzen des inneren Raumes auf das Presbyterium oder den Hauptaltar hinsehen kann. Diesem scheine der Plan der Basiliken am besten zu entsprechen. (Warum andre Pläne, wie die des Kreuzes, des Vielecks, des Kreises, ausgeschlossen seien, wird nicht gesagt.) Sodann verlangt der Verfasser vor dem Eingange ein Vestibulum

oder Vorplatz, sowie die Sakristeien und andern nöthigen Räume mit einbegriffen in dem Plane des Ganzen.

Für die Kanzeln schlägt der Verfasser an einer andern Stelle vor, deren zur Seite des Hochaltars, innerhalb (?) oder neben der grossen Nische, anzubringen oder zu beweglichen Redebühnen seine Zuflucht zu nehmen, die man an beliebiger Stelle aufschlagen könne. Letzteres scheint uns wirklich nur eine „Zuflucht" zu sein, da bekanntlich die Kanzel in der Basilika nie eine passende Stelle findet und wiederum bestätigt, wie sehr man sich mit dem christlichen Ritus der Basilika nur accomodirt hat. Wenn der Verfasser aber für protestantische Kirchen die Anordnung der Kanzel über dem Altartische für die beste erklärt, so dünkt uns das hier nicht minder unwürdig, als es für katholische Kirchen der Fall ist.

2) Thürme zur Aufstellung der Glocken, in organischer Verbindung mit der Vorderseite des Baues. Das Gesetz, wonach solche Thürme angelegt werden müssen, ist grosse Festigkeit der untern Theile, welche sich je weiter nach oben in leichtere Formen auflöst.

3) Kuppeln, über dem Hochaltar, sind zulässig.

4) Als Hauptform des Aeusseren wird, für Kirchen von normaler Grösse, die einfache Masse eines Oblongums mit Giebeldache und an der Vorderseite gehörig bezeichnetem Eingange bestimmt. Für die Fenster wird ein Hauptstockwerk im Aeusseren gewünscht.

5) Die Fenster sind in gewisser Höhe anzubringen. Die Masse des einfallenden Lichtes soll mässig und nicht übertrieben sein. Glasmalerei, doch nur als Ornament, ist erlaubt.

6) Die Kirchendecke ist nach gerader Linie zu bilden, sobald Holz: nach einem Halbkreise, wenn Stein zu ihrer Construction verwendet wird. Säulen werden unbedingt als innere Stützen der Kirchen angesehen: Grosse Gewölbe auf Säulen ruhend, gelten dem Verfasser als der höchste Grad von Vollkommenheit. Zur würdigen Auszierung der Kirchen muss jede Pracht, jedes Motiv mitwirken, welches uns das ganze Gebiet der Künste darbietet.

Der moralische Zweck kirchlicher Gebäude endlich, in Bezug auf die Erweckung der Andacht, ist nach dem Verfasser nur auf dem Wege der „gleichsam physischen Zweckmässigkeit" zu suchen und er findet denselben vor Allem rein erfüllt in den römischen Basiliken. Bezüchtige man seine Ueberzeugung und sein Gefühl hierin der Einseitigkeit, so spreche die Geschichte für ihn: das Innere der Basiliken habe ja die begeisterte Hingebung der Helden des Christenthums gesehen und die Begeisterung der Kirchenväter erweckt. Alle Achtung vor dem künstlerischen Gefühle des Verfassers; aber was letzteren Grund anbetrifft, so könnten wir Berliner mit gleichem Rechte etwa so argumentiren: Weil Schleiermacher, dieser grosse Lehrer der evangelischen Christenheit, Prediger an der Dreifaltigkeitskirche zu Berlin war, so ist dieselbe als eine Musterkirche für evangelische Christen anzusehen. Wer den Bau dieser Dreifaltigkeitskirche kennt, dürfte hierin vielleicht nicht ganz einstimmen.

Einige allgemeine constructive Bemerkungen, über die Zweckmässigkeit antiker Architektur auch im Norden, beschliessen das Kapitel.

Gehen wir nunmehr zu dem wichtigsten Theile dieser Kritik über, nämlich zu der Weise, wie der Verfasser diese Erfordernisse in den Entwürfen seiner Kirchen (es sind deren achtzehn) künstlerisch realisirt hat.

Wir sprechen zunächst von seinem Verhältniss zu den Vorbildern, die er in der Basilika und in dem antiken System überhaupt gefunden.

Die altchristliche Basilika hat in ihrer Gesammtcomposition, wie mangelhaft auch das Einzelne erscheinen mag, allerdings etwas Hochpoetisches und Feierliches. Das Mittelschiff ist der Hauptraum des Gebäudes: über den Reihen der von Säulen gebildeten Arkaden erheben sich die Seitenmauern desselben und lassen durch Fenster von genügender Grösse ein bedeutendes Licht einfallen. Die Seitenschiffe sind insgemein niedriger, sie erscheinen als beigeordnet und dienen, durch ihren Contrast das Grossartige des Mittelraumes klar ins Auge fallen zu lassen. Der Hochaltar steht vor einer grandiosen gewölbten Nische, welche das Gebäude in würdiger Ruhe schliesst. Noch bedeutender wird die Gesammtwirkung, wenn vor dem Altarraume ein Querschiff angewandt und die Verbindung des Mittelschiffes mit diesem durch einen kühnen, weitgesprengten Bogen (nach alter Weise der Triumphbogen genannt) vermittelt ist. — Nur die Form jener Altarnische hat der Verfasser, in den meisten Fällen, beibehalten; ein Querschiff der angegebenen Art hat er nirgend, und ebensowenig das eigenthümliche Verhältniss des Mittelschiffes zu den Seitenschiffen angewandt. Statt der letzteren hat er zuweilen Gallerieen, die auf Säulen ruhen, zuweilen eine zweite Säulenstellung darüber bis an die Decke: statt eines Hauptraumes also, dessen Wirkung durch niedrigere Nebenräume gehoben wird, kleinere Vorbauten, welche die grossartige Erhebung des Hauptraumes verdecken oder aufheben. Bei kleineren Kirchen fallen diese Gallerieen häufig ganz fort, bei einigen grösseren kommen andre Einrichtungen vor, die wir hernach besprechen wollen.

Wie der Verfasser sodann das antike Bausystem überhaupt aufgefasst, wird sich zunächst aus denjenigen Theilen ergeben, wo er dasselbe in unmittelbarer Nachahmung anwenden konnte, an den Prostylen vor den Eingängen der Kirchen. Es wird heutiges Tages, seit wir die Bauwerke der perikleïschen Zeit in ihrer Reinheit kennen gelernt haben, wohl Niemand mehr in Abrede stellen, wie hoch dieselben über allen späteren, namentlich denen der Römer stehen, wie rein, verhältnissmässig, organisch sie durch und durch gebildet sind. Auch bei dem Verfasser (der, wie bekannt, zugleich mit architekturhistorischen Arbeiten aufgetreten ist) zeigt sich allerdings das Studium dieser Bauwerke. Ob aber Säulen (dorische und korinthische) kanellirt oder unkanellirt sind, darauf kommt es ihm wenig an; und doch ist eine unkanellirte griechische Säule — wir appelliren an das Gefühl eines jeden Gebildeten — ein kraftloses Unding: die Kanellirung ist der Ausdruck der inneren lebendigen Thätigkeit, die in der Säule wirksam ist, jenes herbe Zusammenziehen der Kraft, um dieselbe ganz und entschieden dem Drucke des Gebälks entgegen wenden zu können. Dann finden wir dorische Säulen, auf gut römisch, von acht Durchmessern Höhe, mit toskanischer Basis u. s. w. Auch fehlt nicht die Lieblingseinrichtung des Verfassers, zwischen die grossen Stufen, darauf der Prostyl sich erhebt, ein kleines, zur Eingangsthür führendes Treppchen anzulegen, wie ein solches bei der Glyptothek zu München nicht ohne Lebensgefahr zu passiren ist.

Andre, der verdorbensten Römerzeit nachgebildete, Unformen sind, ausser der gesammten Pilaster-Architektur, namentlich ionische Pilaster mit den Schneckenkapitälen der Säulen; zusammengeschrumpfte Architrave, welche nur die Hälfte des Frieses einnehmen; Verkröpfungen aller Art;

Karyatiden, die unmittelbar und ohne Kapitäl — im Gegensatz gegen die schöne Anordnung bei der Karyatidenhalle des Erechtheums — ein schweres horizontales Gebälk tragen, u. s. w.

Was die Formirung der architektonischen Glieder im Detail anbetrifft, so zeigen sich zwar auch hier einzelne griechische Studien, doch bleibt der Verfasser stets in einem unerfreulichen Schwanken zwischen griechischer und römischer Weise. Nur die Gestalt des Echinus erinnert an griechische Motive, doch auch der späteren Zeit; der Rundstab erscheint stets in der unelastisch römischen Weise, die ihn in einem vollkommenen Halbkreise bildete; der Rinnleisten hat ebenfalls ganz die schwerfällige Form der Römer und trägt überdies insgemein, nach moderner Manier, die schwere Linie des Daches, statt leicht über derselben vorzuspringen. Ueberhaupt hat die Zusammenstellung der Glieder durchhin etwas Schweres und Ungefüges; und wo der Verfasser solche ohne antike Vorbilder versucht hat, ist sie nicht selten unorganisch, ohne Berücksichtigung der Gesetze des Druckes und Gegendruckes, ausgefallen. Man sehe das Fussgesims auf T. VI, Fig. 6, das Kranzgesims auf T. XXVIII, Fig. 3, u. a. m.

Ist der Verfasser demzufolge weder der grossartigen Einfalt der altchristlichen Basilika, noch der Reinheit und Consequenz griechischer Formenbildung treu geblieben, so findet sich immer noch Raum genug, um eigenthümlich und allgemeinhin Tüchtiges und Würdiges zu leisten. Sehen wir weiter.

Was die innere Anordnung, das wichtigste Moment bei einer christlichen Kirche, anbetrifft, so haben wir gesehen, dass der Verfasser aus den alten Basiliken die grossartige Altarnische beibehalten hat. Dies sichert ihm für den bedeutendsten Theil der Kirche, auch wenn sie sonst nur ein einfaches Langhaus bildet, eine würdige Gestaltung. Ueber das profane Galleriewesen verschiedener Entwürfe haben wir uns ebenfalls schon ausgesprochen. Doch müssen wir noch hinzufügen, dass der Verfasser in einem Entwurfe (T. XIII) die dorischen Säulen unter dem horizontalen Gebälke der Gallerie ohne allen Grund so angeordnet hat, dass die Zwischenräume abwechselnd grösser und kleiner ausfallen, — noch ein Beispiel von dem eigenthümlichen Missverständniss der Antike! Die würdigste Anordnung der Gallerien zeigt der Entwurf auf T. XXI. Hier sind die Säulenstellungen, nach dem Vorgange mehrerer Italiener, durch kräftige Bögen verbunden, während die Dekoration der oberen Gallerie eine Nachbildung der eigenthümlichen Composition zeigt, welche Palladio für das Aeussere der Basilika von Vicenza erfunden hat, jedoch vernüchtert und zerbrochen, indem hier die neben dem Mittelpfeiler nöthigen Seitenpilaster weggelassen sind.

Dies Galleriewesen fällt jedoch ganz fort, oder wird (in einem Beispiel, T. XXIII) den Hauptformen der Pfeiler glücklich untergeordnet, wo der Verfasser gewölbte Decken angewandt hat. Für diese ist stets die Form des Tonnengewölbes gewählt, eine Form, die an sich gewiss bedeutend und gross wirkt. Aber das Tonnengewölbe verlangt nothwendig eine feste, horizontale Unterlage: der Verfasser lässt es dagegen überall (mit Ausnahme eines Beispieles) unmittelbar von den Kapitälen der Pfeiler oder Säulen ausgehen, wodurch er zu der widerwärtigen Form der Stichkappen verleitet wird und überhaupt jener höchst gewaltigen Gewölbmasse für das Gefühl des Beschauers allen nothwendigen Halt raubt. Gewölbe, die unmittelbar von Pfeilern ausgehen sollen, müssen nothwendig die Form der

Kreuzgewölbe annehmen; der Verfasser hätte das aus der barbarisch gescholtenen gothischen Baukunst lernen können, statt ganz schwankende und ästhetisch unbegründete Formen zu kopiren. Auch sagt er selbst früher (S. 25), ganz im Widerspruch mit dieser Anordnung: „Gedrückte, elyptische“ (elliptische), „überhöhte und zusammengesetzte Gewölblinien würden wir nie dulden, und uns zu diesem Ausspruche . . . durch das Beispiel der Alten berechtigt glauben, welche dergleichen Gewölblinien . . . nie da anwendeten, wo Harmonie und Einfachheit der Linien erfordert ward.“

Die Ausnahme von diesen Anordnungen zeigt der letzte, bedeutendste Kirchenentwurf des Verfassers (T. XXV). Hier sind die Säulen, welche das grosse Gewölbe zu tragen haben, gekuppelt, oder vielmehr vier im Quadrat zusammengestellt (um den nöthigen Widerstand gegen den Druck des Gewölbes leisten zu können), und unter sich durch Gebälke, mit dem nächsten Carré durch Bögen verbunden; über diesen Bögen läuft dann ein gerades Gesims hin, auf welchem erst das Tonnengewölbe aufsetzt. Allerdings eine mehr harmonische, gesetzmässige Anordnung; aber die schlanken griechischen Säulen und ihre Gebälke erscheinen für das Gefühl jedenfalls ausser allem Verhältniss zu der ungeheuren Last, die auf ihnen ruht, und geben dem Verfasser den Vorwurf zurück, den er den grossen gothischen Baumeistern gemacht hat: eines „Aufwandes an Verstand, um den Mangel an Vernunft wieder gut zu machen.“ Solide Pfeilermassen, wie sie die vom Verfasser so verächtlich zurückgewiesenen späteren Italiener in gleichem Falle anwandten, wären hier die einzige Auskunft gewesen. Der in Rede stehende Kirchenplan ist übrigens der einzige, bei welchem der Verfasser ein bedeutendes Querschiff und über dessen Durchschneidung eine Kuppel angewandt hat; von dem kolossalen Thurme, der über dieser Kuppel errichtet ist, sprechen wir später.

Wenden wir uns nunmehr zum Aeusseren der Gebäude. Wir können dasselbe ziemlich ohne Rücksicht auf das Innere betrachten, da der Verfasser auch auf organischen Zusammenhang zwischen beidem, der z. B. in der gothischen Architektur so bedeutsam hervortritt, wenig Rücksicht genommen hat. Namentlich finden wir öfters, dass, um passende Verhältnisse zu gewinnen, ein Drittheil des inneren Raumes zur einfachsten Dachconstruction verwandt ist.

Der Verf. giebt in seinen Blättern wesentlich die Frontseiten der Kirchen; über die künstlerische Gestaltung der Langseiten erfahren wir nicht viel. Einige Entwürfe zeigen Fenster von der Form eines halben Kreises; andre haben zwei Reihen Fenster übereinander: „Man kann sich da oft nicht enthalten, zu fragen, in welcher Etage der Gottheit Wohnung sei.“ (Eigene Worte des Verf. S. 24.) — Wo die Frontseiten durch einen griechischen Prostyl von grösserer oder geringerer Säulenzahl gebildet werden, ist eine bekannte, an sich schöne Anordnung wiederholt. Bei verschiedenen kleineren Kirchen bildet dagegen die eigentliche Mauer des Gebäudes die Fronte und hat dann nach oben zu entweder einen Giebel nach griechischer Weise oder einen horizontalen Abschluss. Zuweilen kommen Pilaster auf den Ecken der Fronten vor; wo diese jedoch ein vollständiges griechisches Gebälk tragen, dünkt uns ein neuer Fehlgriff vorhanden: Pilaster, im Charakter einer griechischen Säulenordnung gehalten, müssen nothwendig deren Gesetze, also auch das der engeren Zwischenweiten, befolgen, wenn das Gefühl des Beschauers nicht verletzt

werden soll; sie fingiren wenigstens das System des Säulenbaues. Zuweilen hat der Verf. vor das Portal einen kleinen zweisäuligen Portikus mit griechischem Gebälk oder mit einem Bogen, letzteren jedoch ohne Widerlagen[1]), gesetzt; zuweilen eine offene Vorhalle im Gebäude selbst gebildet, die durch einen grossen Rundbogen überwölbt ist. Letztere Einrichtung gewährt häufig etwas Grandioses, erinnert im Einzelnen (z. B. T. II) jedoch wiederum zu sehr an römische Stadtthore, die eben nichts Kirchliches haben. In einem Beispiel (T. XIV) ist diese Vorhalle als eine grosse Nische (mit halbkreisrundem Grundrisse) gebildet, was uns für einen Eingang von aussen ganz unpassend dünkt, wie trefflich diese Form auch für den Abschluss des Inneren passt; überdies kann auch die Thür, die aus dieser Nische in die Kirche führt, nicht dazu stimmen. In einem andern Beispiel (T. III) nimmt die Vorhalle die ganze Breite des Gebäudes ein und öffnet sich nach aussen durch Säulenarkaden, — ein treffliches Motiv italienischer, besonders mittelalterlicher Kunst, das aber hier wiederum gar nicht mit der schwerfälligen Masse der Fronte in Harmonie gesetzt ist.

Ueber die Mitte der so gestalteten Fronten erhebt sich der Thurm, gemeinhin ohne alle Verbindung mit dem unteren Bau, — ein sogenannter Dachreiter. Bei den einfacheren Plänen ist es eine hohe, lange, viereckige Masse, schwer, unverjüngt und ohne den Charakter des Emporstrebens, den die gothischen Baumeister so trefflich zu erreichen wussten. Den Haupttheil dieses Thurmes bildet gewöhnlich eine grosse überwölbte Oeffnung, darin die Glocken hangen. Gesimse theilen zumeist den Thurm in mehrere Geschosse; auch finden sich Pilaster auf den Ecken in antiker Weise angewandt, jedoch in der Regel, was Breite, Höhe, Entfernung anbetrifft, ganz ohne alles Verhältniss der Säulenordnungen, schwer und ungeschickt. Griechische Giebel bilden auch hier gewöhnlich den Abschluss. In der Mitte des Giebeldaches findet man einige Mal eine Statue errichtet, die aber, da sie von keiner leichten Spitze in die Höhe getragen wird, stets nur aus der Entfernung von einigen hundert Schritten ganz gesehen werden kann. Auch kommt statt deren einmal ein Engel vor, der an einem Kreuze flattert, vermuthlich eine künstlerisch ausgebildete Windfahne. Ein Beispiel dieser einfachen Gebäude (T. XIII) zeigt zwei Thürme auf den beiden Seiten, die besser zum Ganzen stimmen und auch in sich ein gutes Verhältniss haben. Eine grosse Uhr (zwei an dem eben genannten Beispiele) nimmt ebenfalls überall eine bedeutsame Stelle ein. Ja, auf einem Entwurfe ist dieser unkünstlerische Gegenstand mitten in das Giebelfeld des Unterbaues gesetzt und sind kolossale Ranken-Ornamente an seinen Seiten angeordnet: die Griechen, die hohen Meister des Verfassers, stellten in die Giebelfelder ihrer Tempel die Bilder der olympischen Götter. Man könnte an diesen Wechsel allgemeine Betrachtungen anknüpfen. In den Niederlanden dient der Thurm des Stadthauses, der kühne Belfried, zum Tragen der Uhr.

[1]) Einer solchen widersinnigen Struktur ist der Vorwurf ebenfalls zurückzugeben, den der Verf. der Technik der gothischen Baumeister macht: „Wenn man die eisernen Anker, Schlüssel, Schleudern und Bänder sieht, wodurch das Alles mühsam zusammen und aufrecht gehalten wird, so kann man sich kaum enthalten, die blinden Bewunderer solcher Künsteleien zu fragen, ob ihnen auch ein Grotesktänzer, welcher sich und die Glieder seines Körpers durch Drähte und Stricke in den wunderbarsten, kühnsten Stellungen und Verdrehungen erhalten lässt, besser als ein griechischer Mime gefallen würde.“

Einige Entwürfe (T. IV und V), die wir zu den besten des ganzen Werkes zählen, sind der Anordnung italienischer Dorfkirchen nachgebildet. Die Mauer des Unterbaues ganz einfach, nur mit ausgezeichnetem Portale, die Schräge des Daches als genügende Begränzung nach oben (ohne horizontales Gesims), und aus dem Unterbau der Thurm unmittelbar emporsteigend und ebenso einfach gehalten.

Eine mehr künstlerische Ausbildung dieses Princips zeigt der Entwurf auf T. X. Hier springt das Portal ein wenig, mit kräftigen Pilastern, vor und trägt einen eigenen Giebel. Letzterer (ebenfalls ohne horizontales Gesims) hat die hübsche Form, die in Italien nicht selten ist, dass nemlich die Dachschräge an den unteren Ecken in die Horizontale übergeht, wodurch eine angenehme Ruhe zuwege gebracht wird. Aber die mit jenem kleineren Giebel parallel laufenden Linien des Hauptdaches befolgen dies Gesetz wiederum nicht. Das Portal hat sonst noch Anziehendes: in der Hauptform bildet es einen kräftigen wohlgegliederten Bogen, der durch die schönen Pilaster und deren Gebälk zweckmässig eingefasst wird; Rosetten schmücken die Ecken zwischen dem Bogen und der Einfassung. Diese Anordnung ist neuerdings mannigfach glücklich angewandt worden; doch stehen hier die übrigen Theile des Baues mit derselben nicht in sonderlichem Verhältniss: die Giebelgesimse namentlich werden durch ein schweres, barbarisches Ranken-Ornament, welches sich auf sie hinlagert, schier erdrückt.

Ein andrer Entwurf (T. XIX u. XX) hat wiederum eigenthümliche Anordnung. „Er zeigt am Aeusseren Strebepfeiler, welche am rechten Orte gebraucht und gehörig gestaltet, ebenfalls den Formen der klassischen Architektur anzugehören sich eignen.“ Diese Strebepfeiler springen hier in kurzen Zwischenräumen rings aus der Mauer hervor; aber sie haben nicht, wie die gothischen, eine selbständige Entwickelung; vielmehr kröpft das weitausladende Hauptgesims um sie herum und heisst sie geduldig der alten Schulordnung folgen. Doch abgesehen davon: Strebepfeiler haben stets etwas Imposantes: sie streben, ringen an gegen irgend einen von innen herausströmenden Druck: ein mächtiges Gewölbe muss solchen Widerstand hervorgerufen haben! Aber der Verfasser lacht sich über unsre ästhetischen Schlussfolgerungen ins Fäustchen: er hat die Kirche innen flach mit Brettern gedeckt. Zwischen den Streben laufen, im oberen Theil des Gebäudes und unter dem Gebälk, kleine Pfeilerstellungen hin, zwischen denen die Fenster befindlich sind; eine tüchtige Anordnung, nur nicht kirchlich. An den Ecken des Thurms steigen die Streben ebenfalls stolz in die Höhe und dienen oben kleinen Figürchen zum Postament. Dann folgt ein kurzes Obergeschoss, das für ein Schlossportal ganz zweckmässig wäre.

Zierlichere Thürme gestaltet der Verfasser auf die Weise, dass er ein griechisches Tempelchen über das andre setzt, jedes obere von geringerer Grundfläche als das untere. Doch scheint uns, als ob eine solche Composition eben nichts enthalte, als einen Tempel über dem andern: ein Thurm aber soll füglich ein Ganzes sein und ein Theil mit Nothwendigkeit aus dem andern hervorgehen. Das Hauptbeispiel dieses „Septizonien“-Thurmbaues enthält T. XXII; es macht sich folgender Gestalt. Zu unterst ein grosser sechssäuliger Portikus; darüber, in der Breite der vier mittleren Säulen, eine quadrate Masse mit zwei Pilastern auf den Ecken und reichem Gebälk; darüber wieder eine Säulenhalle mit je sechs Säulen,

über dem Gebälk eine hohe Attika; darüber, in der Breite der vier mittleren Säulen, eine kleinere Wiederholung jener quadraten Masse; darüber, um drei Stufen zurücktretend, eine Halle von je vier Säulen mit Giebel und hohem Kreuz — o Meister Erwin von Steinbach und Gerhard von Cöln! o Ictinus und Callicrates! o all ihr guten Geister einer vernünftigen Baukunst!

Aehnlich ist eine andre grosse Thurmanlage (T. XXIV), wo der Verfasser zwei Thürme auf den beiden Seiten der Fronte angenommen hat. Da sie beide beträchtlich schlank in die Höhe gehen, so ist zur Vermittelung zwischen ihnen, über dem Portikus des Einganges, noch eine grosse Säulenhalle angelegt worden. Es kommt also ein ähnliches System zu Stande, wie es Servandoni an dem Portal von St. Sulpice zu Paris bereits vorerfunden hat. Aber wie weit ist der Verfasser in seiner flachen Haltlosigkeit von der derben Kraft und dem ruhigen Ernste des französischen Architekten entfernt!

Noch ist eine grosse Thurmanlage (T. XXVII) zu erwähnen, diejenige, die sich über der oben bereits erwähnten Kuppel erhebt. Der Verfasser hat bei der Anwendung von Kuppeln, eine schöne Form des Aeusseren und Vermeidung eines schweren, eiförmigen Daches geboten. Er realisirt sein Gebot so, dass er die Kuppel, die er ohne weitere Vermittelung aus dem Dache hervorwachsen lässt, zuerst von einem weiten Säulenkreise umgiebt; diese Säulen treten mit verkröpftem Gebälk aus der Masse vor und tragen Statuen auf ihrem Gebälkkropfe. Darüber, etwas eingerückt, ein zweiter Säulenkreis mit wirklichem Gebälk und einem flachen Kuppeldache à la Pantheon, welches mit einem kleinen Monopteros als Laterne schliesst. Da die Laterne aber in beträchtliche Höhe über der eigentlichen Kuppel der Kirche gekommen ist und letztere gleichwohl von da erleuchtet werden soll, so zieht sich, ähnlich wie in St. Paul zu London, aber sonst ohne allen constructiven Grund, zwischen der oberen Kuppel und innerhalb jener Säulenkreise ein langer Trichter von oben bis zu den Seiten der unteren Kuppel hernieder.

Ausser diesen eigentlichen Kirchenplänen ist noch eine Reihe von Entwürfen zu kleineren Kapellen, Tabernakeln, Monumenten und dergleichen vorhanden. Auch über diese wäre noch Manches zu sagen, aber Referent will die Geduld des Lesers nicht noch weiter erschöpfen. Im Allgemeinen jedoch gilt auch von diesen Entwürfen dasselbe Urtheil, — welches aus dem bisher Gesagten zusammen zu addiren, dem geneigten Leser überlassen bleibt.

Heinrich Theodor von Schön. Nach einer Zeichnung von J. Wolff gest. von Eduard Eichens. Berlin 1834. Brustbild von etwa 8 Zoll Breite und 9½ Zoll Höhe.

(Museum 1834, No. 41.)

In edler männlicher Haltung ist der würdige Staatsmann hier aufgefasst, Gesicht und Blick ein wenig, wie nachsinnend, zur Seite gewandt; lebendig und bedeutend tritt die Goethe-Form des Kopfes aus dem Grunde, der eine Aussicht auf Marienburger Architekturen darstellt, hervor. Was uns aber zunächst an diesem Blatte interessirt, ist die treffliche Arbeit des Kupferstechers. Wir bemerken hier eine ungemein reine, bestimmte und geistreiche Führung des Grabstichels, welche das Leben der einzelnen Form fühlt und eine genügende Modellirung hervorbringt. Doch nicht Modellirung allein, auch die leise Abstufung der Farbentöne glauben wir wahrzunehmen; dies scheint uns besonderer Erwähnung werth, da der Kupferstecher an den Stellen, wo veränderte, feinere Strichlagen und eigenthümliche Anwendung kleinerer Striche und Punkte nöthig wurden, glücklich jene unharmonischen grauen Töne vermieden hat, die bei Andern nicht selten störend werden. Kräftig, aber ohne allen überflüssigen Glanz, sind die Kleidungsstücke, namentlich der Pelzbesatz des Oberrockes behandelt.

Die Erscheinung dieses schönen Blattes ist um so erfreulicher, als Arbeiten der Art, bei der Ueberfülle an Lithographieen, nur so höchst selten vorkommen. Sie ist ein Zeugniss, dass es auch bei uns nicht an gediegenen Talenten fehlt, um diese edelste Gattung der nachahmenden Künste in ehrenhafter Ausübung zu erhalten.

Ruth und Boas. Friedr. Overbeck del. Ferd. Ruscheweyh sculp. Neustrelitz 1834.

(Museum 1834, No. 49.)

Dies Blatt ist das neuste Beispiel von Overbeck's edler und sinniger Compositionsweise, welches durch Ruscheweyh's Stichel unserm Norden vorgeführt wird. Es ist eine einfach ansprechende Scene: die Jungfrau unter den Schnittern, in edler Gestalt erhaben, während jene gebückt mit ihrer Arbeit beschäftigt sind, und seitwärts auf einer Anhöhe der würdige Herr des Feldes und der Diener, der ihn auf die Aehrenleserin aufmerksam macht; letzterer eine sehr anmuthige Gestalt, an die zarten Jünglinge auf Raphaels Jugendbildern erinnernd. Im Hintergrunde eine mannigfach gebildete Landschaft. Die Scene ist genreartig aufgefasst, zugleich aber weht der Hauch einer milden, reinen Seele darüber hin, wie wir ihn heutzutage fast nur in Overbeck's Bildern, und hier eben wahr und ohne schwächliche Kopfhängerei finden. Wie angemessen die alterthümlich schlichte Manier des Kupferstechers für Gegenstände solcher Art ist, weiss Jedermann; auch dies Blatt wird den Liebhabern seiner Stiche eine sehr willkommene Erscheinung sein.

Rheinischer Sagenkreis. Ein Ciclus (Cyclus) von Romanzen, Balladen und Legenden des Rheins, nach historischen Quellen bearbeitet von Adelheid von Stolterfoth, Stiftsdame. Mit Ein und zwanzig Umrissen von A. Rethel in Düsseldorf, lithographirt von Dielmann. Frankfurt a. M. 1835. Klein Quer Fol.

(Museum 1834, No. 50.)

Wir freuen uns, in den Umrissen dieses Sagenkreises eins der tüchtigsten und liebenswürdigsten Talente unter den jüngeren der Düsseldorfer Schule in reicher Entfaltung kennen zu lernen. Die Art und Weise der Darstellung schliesst sich zunächst an Führich's bekannte Compositionen zu Tiek's Genovefa an; es ist derselbe Zug von Adel und Anmuth, dieselbe Grundlage eines reinen und — wenn ich mich so ausdrücken darf — sittlichen Gefühles, welches in diesen Blättern das Auge und Gemüth des Beschauers fesselt. Von jener Ostentation, jenem manierirten Haschen nach Effekt und äusserlicher Symbolik, welches bei andern bekannten Darstellungen der Art so häufig die innere Leere verdecken soll, ist hier keine Spur; zugleich aber eine so gediegene Technik, eine solche Sicherheit der Formenbezeichnung vorhanden, wie sie uns kaum anders, als in den wenig mehr ausgeführten Holzschnitten der Alten bekannt ist. Gesundheit und fröhliche Jugendkraft — ein Paar Eigenschaften, die in der heutigen Welt nicht zu oft vorgefunden werden — sprechen sich auf jedem Blatte aus. Wir wollen einige derselben dem Leser näher vorführen.

Das Titelblatt stellt „Rheinisches Leben" dar. Ein zierliches Gerähme, von Eichenzweigen, Reben und Epheu umwunden, trennt das Blatt in verschiedene Felder. In dem grösseren Mittelfelde sitzt der Sänger mit der Harfe, Gruppen von Männern, Frauen und Kindern, innig gerührt durch den Gesang, um ihn her. Daneben, auf der einen Seite, eine schöne, langhaarige Maid und der Jagdhund des Liebsten, der seinen Kopf gehorsam auf ihren Schooss legt; der Jäger steht daneben und bläst mächtig ins Horn, so dass der Schuhu über ihm vor Schreck von seiner luftigen Ranke beinahe herabstürzt. Drüber rankt sich der Nibelungendrache vielverschlungen durch das Gezweige; er züngelt zu dem jungen Schlangentödter empor, der den wohlbekannten Feuerbrand über ihn schwingt. Auf der andern Seite sitzen ein Paar Musikantenkobolde mit ihren Dudelsäcken in den Blättern, und Vögel um sie her, von denen sie lustig verspottet werden. In dem obern Felde dieser Seite ist eine Scene stiller Häuslichkeit: eine junge Mutter am Spinnrocken und ein spielender Knabe zu ihren Füssen. Das Alles aufs anmuthigste gezeichnet und geordnet und in naivster Arabesken-Wahrheit durchgeführt.

„Kaiser Heinrich der IV in Bingen." Hier sieht man den greisen Fürsten, verrätherisch von den feilen Schergen seines Sohnes gefangen. Gewaltig steht die alte Heldengestalt unter den Leichen der Getreuen, auf den zersplitterten Reichsschild gestützt, den Arm mit grausem Fluch zu dem Sohne emporreckend, der drüben aus dem Fenster zuschaut; wild flattert um ihn der entehrte Kaisermantel. Groll, Entsetzen, stumpfe Neugier in den Gesichtern der umherstehenden Knechte. Nur Einer, aufs

Schwert gestützt, wendet mitleidvoll sein Gesicht; es ist derjenige, welcher den alten Kaiser wiederum befreien wird.

„Der Mäusethurm." Man sieht die Zinne des alten, verrufenen Gemäuers, um welches ein grausiger Nachtspuk saust. Angstvoll klammert sich der verfluchte Geist des Bischofes Hatto an den Steinen fest; um ihn her schwirren die Geister derer, die er in Hunger und Feuersnoth aus teuflischem Geize sterben liess, ein jammervoller, qualenzerrissener Chor. Hier schleppt ein Mädchen seine alte Mutter durch die Lüfte herbei, dort hält ein junges Weib dem Bischofe ihren Säugling entgegen; andre klettern und haspeln sich an den Ecksteinen des Thurmes empor. Eine Schaar von Mäusen, die den Bischof im Leben verfolgten, umflattert ihn auch noch hier. Unten auf dem Rheine fährt ein einsamer Nachen vorüber.

„Der Schwesterfelsen oder die sieben Jungfrauen." Es ist die Stelle des Rheines wo, vor dem mächtigen Felsen der Loreley, Strudel und Klippen dem Schiffer Gefahr drohen. Aus den empörten Wogen schwingt sich die stolze Gestalt der verderblichen Nixe, eine Leukothea des Nordens, empor; hoch wie eine sprützende Welle flattert ihr weiter Mantel über ihrem Haupte. Vor ihr tanzt das Kähnlein mit den sieben schönen Kindern, die sich in reizendster Verzweiflung umfassen und die Hände ringen. Die Armen sollen für ihre Stein-Herzen nunmehr selber in Steinklippen verwandelt werden. Neugierige Hechte und Lachse stecken ihre Häupter hervor und sehen sich den verwunderlichen Vorgang mit an. Auch am Ufer steht ein Neugieriger, ein Poet von der romantischen Sekte, wie aus seiner feinen Cither zu ersehen. Der Unglückliche! wie manch ein Loreley-Lied wird er fortan singen müssen!

„Die heilige Adelhaid." Wir sehen den Chor der Abtei Vilich. Wunderhübsche Nonnen knieen zu beiden Seiten, am Altartisch die heilige Abbatissin, vorn die andächtigen Zuhörer: ehrliche alte Bauern, unschuldige kindische Kinder, und links in der Ecke, an einen Pfeiler gelehnt, ein stolzer ritterlicher Gesell mit prächtigem verführerischem Lockenhaar. Er sieht nach der einen Nonne hinüber und sie wieder nach ihm; sie merkt nicht, dass sie falsch singt und dass die gestrenge Domina zürnende Blicke auf sie schiesst und die dürre heilige Hand bereits erhebt zu dem Backenstreich, der — wie die Legende erzählt — schlechten Sängerinnen augenblicks die richtigsten Töne einimpfte. Neben der Unaufmerksamen kniet eine andre reizende Nonne, die gewiss nach bestem Willen richtig singen möchte; aber es will nicht gehen. Sie hat das Chorbuch sinken lassen und die Händchen darüber gefaltet, und erhebt das schmachtende Auge in inbrünstiger Verzweiflung nach oben. Auch ihr wird die erflehte Hülfe von der heiligen Hand bald zu Theil werden, — die Dichterin wenigstens hat es uns nicht verschwiegen.

„Roland der treue Paladin." Auf hoher Terrasse seiner stolzen Burg Rolandseck sitzt der Ritter, tief in sich versunken, eine schöne mächtige Gestalt, deren edle Glieder von seinen einstigen Heldenthaten zeugen. Unverwandten Blickes schaut er nieder auf das Nonneneiland, wo das Kloster aus den Bäumen hervorragt und wo die Geliebte sterbend weilt. Lautlos hängt die Harfe neben ihm, vergebens schmeichelt ihm die treue Dogge, vergebens mahnt ihn der fröhliche Knappe, der zu seiner Seite steht, den Falken zu nehmen und auf die Reiherbeize hinauszureiten. Wenn das Glöcklein im Thale verklungen ist, wird auch des Helden Seele gebrochen sein.

„Der Bürgermeister von Cöln." Durch pfäffischen Trug ist der alte Bürgermeister Gryn in den Löwenzwinger des feindlichen Bischofes gelockt. Wüthend springt ihm das Ungeheuer entgegen. Aber muthig hat der Greis den linken Arm, mit dem Mantel umwickelt, in des Löwen Rachen gestossen und durchbohrt zugleich dessen Herz, ohne auf die Wunden zu achten, die ihm die fürchterlichen Tatzen schon in Brust und Genick geschlagen. Eine einfache, aber in trefflichstem Leben gezeichnete Gruppe.

Diese flüchtigen Schilderungen nur als Beispiele des reichen Vorrathes. Der Dichterin ist Glück zu wünschen, dass sie in solcher Genossenschaft vor das Publikum treten durfte; aber die Umrisse sind schlimme, etwas übermächtige Rivale ihrer Balladen. Die Ausstattung des Ganzen ist höchst geschmackvoll und einladend.

Kynalopekomachia. Der Hunde Fuchsenstreit. Herausgegeben von C. Fr. v. Rumohr. Mit sechs Bildern von Otto Speckter. Lübeck 1835.

(Museum 1834, No. 51.)

Hr. Speckter, durch seine trefflichen Vignetten zu dem „Fabelbuche" bekannt, hat auch für die sechs Gesänge des vorliegenden komischen Epos sechs sauber in Stein gravirte Titelbilder gearbeitet, an welchen wir wiederum eine geistreichst komische Auffassung der thierischen Natur bewundern. Das erste Blatt stellt den Fuchs dar, der sich vor seiner Höhle sonnt, während die Jungen unbeholfen ihre Kräfte üben; sowie es die erste Strophe des Gedichtes besagt:

> Um Mittag, wenn es still im Feld,
> (Weil längst der Bauer, der bestellt
> Morgens den Acker, Ross und Mann,
> Die Arbeit wohl hat abgethan
> Und rastet zu Haus auf seiner Bank,
> Ganz ausgestreckt die Länge lang),
> Pfleget der Fuchs sehr ungezwungen
> Am Thore zu scherzen mit seinen Jungen
> Und anzusehn mit grossem Ergetzen,
> Wie plump noch über die Gräben sie setzen.

Das zweite Blatt zeigt die Schaar der Hunde, die den Fuchs umlagert haben, und über ihnen, auf höherem Felssteine, den Feind, der ihnen listig entronnen ist und sie verhöhnt; trefflich ist in jenen der Aerger und die Verdriesslichkeit über das fehlgeschlagene Unternehmen ausgedrückt. Das dritte Blatt enthält die Heimkehr der Hunde und ihre zaghaften Mienen, dem inquirirenden Schulzen gegenüber, weil während ihres Feldzuges von Zigeunern des Pfarrers Küche ausgeräumt worden. Das vierte Blatt

stellt, meisterlichst gearbeitet, das trügliche Freundschaftsbündniss dar, welches die Katze mit dem Fuchs eingeht. Im fünften Blatte sieht man eine Menagerie ausländischer Thiere, am Waldsaume lagernd: Affen, Papagayen und den majestätischen König der Thiere, der hinter dem Eisengitter seine mächtige Stimme erhebt und dem der Fuchs fein höfliche Worte zuspricht. Das sechste Blatt endlich zeigt die Kuhweide des Dorfs und die Mägde und den Hirten, der sich an seine Lieblingskuh lehnt.

Das Gedicht bewegt sich in gemüthlicher Behaglichkeit durch alle kleinen Details des Naturlebens, scheint zuweilen jedoch auch (wie es ja auch vom alten Reineke Fuchs gesagt wird) allegorische Deutungen zuzulassen, wie sich z. B. die folgende sechzehnte Strophe des zweiten Gesanges auf anderweitige ästhetische Angelegenheiten beziehen dürfte:

Es ist des Bösen Meistergriff,
Durch einen leeren Schaubegriff,
Abstractum oder Ideal,
Zu stürzen uns in Leid und Qual;
Nachher, wann er uns aufgehetzt,
In heft'ge Leidenschaft versetzt,
Dass, eh' der Streit durchaus geschlichtet,
Man vielen Schaden angerichtet,
Damit wir späte Reu empfinden,
Zuletzt ein Licht uns anzuzünden.
U. s. w.

Ornamentenbuch zum praktischen Gebrauche für Architekten, Dekorations- und Stubenmaler, Tapetenfabrikanten u. s. w. von C. Bötticher. 2te Lieferung (aus 6 Blättern in farbigem Steindruck bestehend). Berlin, 1834. Verlag von George Gropius.

(Museum 1834, No. 51.)

Auch die neue Lieferung dieses Werkes enthält die schätzenswerthesten Muster für Kunsthandwerk der mannigfaltigsten Art. Auf dem ersten Blatt sind verschiedene musivische Muster mitgetheilt, einfachere und reicher zusammengesetzte, in schöner harmonischer Zusammenstellung der Farben. Das zweite Blatt enthält sechs wohlstylisirte Muster für Schablonendruck, die ein edles und gereinigtes Formengefühl kund geben und vielfache Anwendung finden können: Herr Bötticher scheint uns besonders glücklich in der Stylisirung der Pflanzenformen und in der räumlichen Vertheilung ihrer grösseren und kleineren Massen, was beides, so leicht es auf den ersten Blick erscheinen mag, gleichwohl nur in Folge besonderen Talentes und sorglichster Uebung ähnlich zu erreichen sein dürfte. Das dritte Blatt giebt das Muster einer Wachstuchdecke, ein reizendes Spiel anmuthiger Formen, bei denen die strenge und entschiedene Form des einzelnen durch den steten Wechsel der Farben, von Lila

und hellbräunlichem Roth, angenehm gemildert wird. Auf dem vierten Blatt sind wiederum vier Muster für Schablonendruck enthalten, in denen besonders Mäander-artige Verschlingungen vorherrschen. Auf dem fünften Blatt sind die Deck- und Fussgesimse einer Zimmerwand, mit einfach zierlichen Ornamenten verziert, mitgetheilt; ähnlich auf dem sechsten Blatt ein reicheres Deckgesims, welches uns jedoch minder anspricht, namentlich in den unmotivirten Zusammenfügungen gewisser Details.

Wir wünschen diesem so tüchtig eingeleiteten und gewiss erspriesslichen Unternehmen den glücklichsten Fortgang.

Kunstbuch der Düsseldorfer Malerschule. Originalblätter und Nachbildungen in Facsimile. I. Lieferung (4 Blätter in Imp.-Format und 1 Blatt Text). Berlin, bei C. G. Lüderitz. 1835.

(Museum 1835, No. 3.)

In der künstlerischen Thätigkeit pflegen insgemein durch Composition und Ausführung zwei bestimmt geschiedene Momente bezeichnet zu werden. Ist es auch, und zwar mit Nothwendigkeit, vorauszusetzen, dass dem Künstler erst während der Ausführung sein Werk vollkommen klar werde und zur vollständigen Anschauung komme, dass erst nach und nach jene Belebung der Gestalten bis in die einzelsten Details vor sich gehe, so erscheint immerhin die erste, wenn auch nur skizzenhaft hingeworfene Composition als die ursprüngliche Gestaltung seiner Idee, als der Prototyp, nach dessen Vorbilde erst ein weiter durchgebildetes Werk ins Leben treten kann. Hier gewahrt man den ersten Impuls, der den Künstler zum Schaffen trieb, hier findet man das entschiedenste Zeugniss über die ihm inwohnende Schöpfungskraft ausgesprochen. Daher wurden zu aller Zeit die Handzeichnungen der Künstler in besonderem Werthe gehalten und, seit die vervielfältigenden Künste erfunden sind, in Nachbildungen verbreitet; und dies um so mehr, als in der Regel viele Compositionen des Künstlers, ohne zur weiteren Ausführung zu gelangen, in den Mappen zurückbleiben mussten.

Bei der Kunst unsrer Zeit, die wiederum eine entschiedene Stellung zum Leben zu gewinnen scheint, musste auch ein solches Interesse mit neuer Bedeutsamkeit hervortreten. Aus der Düsseldorfer Schule vornehmlich sehen wir eine Menge von Gemälden hervorgehen, deren schneller Absatz das beste Zeugniss für die grosse Theilnahme des Publikums ist. Mehr fast hören wir noch von der inneren Betriebsamkeit in dieser Schule, von den verschiedenen Compositionsvereinen, die sich dort gebildet haben und eine Fülle immer neuer Produktionen hervorbringen. Auch in diese, wenn ich so sagen darf: mehr häusliche Thätigkeit der Schule, auf den eigentlichen Grund und Boden ihres Schaffens einen Blick zu werfen, musste dem Kunstfreunde sehr erwünscht sein. Die in der Ueberschrift genannte Verlagshandlung hat es unternommen, einem solchen, schon mehrfach aus-

gesprochenen Wunsche des Publikums zu genügen und Handzeichnungen von Künstlern der Düsseldorfer Schule in genauen Facsimile's zu verbreiten, auch, wo Einzelne die Radirnadel oder die lithographische Kreide nicht verschmähen, wirkliche Originalzeichnungen beizufügen. Die Ausstattung des Unternehmens ist dem Werthe desselben nur angemessen und wirklich prachtvoll zu nennen; die Nachbildungen sind mit grösster Sorgfalt angefertigt und nichts den Vorblättern hinzu oder von ihnen hinweg gethan, selbst wo in diesen neben den eigentlich geltenden Linien noch andre des ersten Versuches stehen geblieben waren.

Wir berichten über den Inhalt der ersten vorliegenden Lieferung. Das erste Blatt ist nach einer Zeichnung von C. F. Lessing, die Ermordung Philipps von Schwaben durch Otto von Wittelsbach, lithographirt von Papin. Das beiliegende Textblatt enthält eine Stelle aus v. Raumer's Geschichte der Hohenstaufen, welcher der Künstler in der Darstellung dieses tragischen Momentes gefolgt ist. Man blickt in ein alterthümliches Gemach des Schlosses Altenburg (bei Bamberg). Im Vorgrunde liegt der Kaiser, eine hohe majestätische Gestalt, aber das Leben ist den edlen Gliedern bereits entflohen. Beatrix, seine schöne Nichte, von deren Vermählung er eben heimgekehrt, hat ihm den Kopf auf ein Tabouret gelegt und beugt sich in entsetzlicher Angst über ihn, den letzten Zuckungen des Lebens zu lauschen. Hinter dem Sessel des Kaisers steht sein Freund, der Bischof von Bamberg, indem er den Fluch des Himmels auf den Mörder herabruft. Dieser, im vollen Eisenpanzer und im Begriff, aus der Thüre zu eilen, wendet sich gegen den getreuen Truchsess von Waldburg, der, eine jugendlich kühne Gestalt, zu spät das Schwert zur Vertheidigung seines Herrn zieht. Es ist eine einfache, aber wohlgeordnete Composition und von höchst ergreifender Wirkung. Um Hintergrund und Vorgrund klarer von einander zu sondern, ist bei ersterem, nach Anleitung des Originals, der Ueberdruck einer bläulichen Tonplatte angewandt worden.

Das zweite Blatt ist nach einer Zeichnung von Bendemann, lithogr. von Hosemann. Es enthält eine Darstellung des schönen Brautliedes, welches der fünf und vierzigste Psalm vorführt. Eine zierliche orientalische Bogenstellung theilt das Bild in zwei verschiedene Hallen. In der linken Halle, welche die Unterschrift führt: „Gürte dein Schwert an deine Seite, du Held, und schmücke dich schön!“ (v. 4), steht der Bräutigam, ein Heros in der edelsten Entfaltung jugendlicher Kraft, im Begriff, das Schloss seines Schwertgurtes ineinanderzufügen. Um ihn her seine Genossen, von denen der eine, zur Rechten, die Krone trägt, ein andrer, zur Linken, die „scharfen Pfeile“ hält, davor „die Völker vor ihm niederfallen.“ Die andre Halle führt die Unterschrift: „Die Braut stehet zu deiner Rechten, in eitel köstlichem Geschmeide.“ (v. 10). Hier gewahrt man den Brautzug, wie „des Königes Tochter in gestickten Kleidern zum Könige geführt wird und ihre Gespielen, mit Geschenken und Kerzen, ihr nachgehen,“ süsse jungfräuliche Gestalten in schöngefalteten Gewändern. Oben, in der Ecke zwischen den beiden Bögen, ist eine knieende Engelfigur angebracht, welche eine Tafel mit der Bezeichnung des Psalmes hält. Es ist in dieser Zeichnung etwas, das uns an die anmuthvollsten Blüthen der umbrischen Schule erinnert, freilich ohne die peruginesken Ecken und Schärfen mit aufzunehmen, wie sich in solcher Nachahmung die Fiesolaner und Nazarener unsrer Zeit nur zu wohl gefielen.

Das dritte Blatt enthält zwei Original-Radirungen von Adolph

Schrödter, dem ersten aller Humoristen unter den Künstlern. Im Textblatte sind zwei poetische Uebersetzungen derselben, von Schrödter's Kunstgenossen, R. Reinick, beigegeben. Beides sind Arabesken. Auf der ersten sieht man einen prächtig geschmückten kolossalen Pokal, um dessen Besitz sich verschiedene Gesellen wacker zanken. Die zweite stellt ein Ständchen dar, welches ein Kleeblatt gleichgesinnter alter Jünglinge — nicht einer angebeteten Schönheit — sondern einem würdigen Freunde bringt, der oben aus dem umästeten Fenster herabschaut und gerührt eine Thräne aus den Augen wischt. Unnachahmlich ist die philisterhafte Würde, Zufriedenheit und hinschmelzende Verzückung in den drei Gesellen ausgedrückt. Aber wer möchte den grandiosen Humor, der Schrödter's Gestalten bis in die kleine Zehe hinab einwohnt, in trockner Beschreibung wiedergeben? Das ist Sache des Dichters. . . .

Das vierte Blatt endlich enthält eine landschaftliche Composition von W. Schirmer, von Tempeltei lithographirt. Im Vorgrunde (der durch eine bräunliche Tonplatte hervorgehoben wird) sieht man hier auf einen abgelegenen Kirchhof, durch wenige verwitterte Kreuze bezeichnet, nieder. Rechts erhebt sich eine mächtige Felsenwand, an der ein schmaler Fusssteig zu einer alten gothischen Kirche, die halb in den Felsen hineingebaut ist, hinführt. Links sieht man auf die abendlich beleuchtete Ebene hin, aus der sich eine Stadt mit Kirchen und Thürmen und der höher gelegenen Burg hervorhebt. Ein Bild voll Ruhe und abendlichen Friedens.

Wir hoffen, dass die Fortsetzungen dieses höchst gediegenen Unternehmens, welches sich gewiss des Beifalls aller Kunstfreunde versichert halten kann, in schnellem Wechsel, und um einen möglichst mannigfaltigen Ueberblick zu gewähren, auf einander folgen werden.

Original-Ansichten der vornehmsten Städte in Deutschland, ihrer wichtigsten Dome, Kirchen und sonstigen Baudenkmäler alter und neuer Zeit. Nach der Natur aufgenommen von Ludwig Lange, Architekt und Zeichner, in Stahl gestochen von Ernst Rauch, Kupferstecher, im Verein mit Karl Rauch und andern deutschen Künstlern, mit einem artistisch-topographischen Text begleitet von Dr. Georg Lange. Darmstadt, 1832—1834.

(Museum 1835, No. 3, f.)

Schon lange war es unsre Pflicht, über ein Unternehmen zu berichten, welches, wie es „dem deutschen Vaterlande aus innigster Verehrung und Liebe gewidmet" ist, der Würde und dem Ruhme desselben wirklich angemessen erscheint. Haben wir es versäumt, dem Werke bei seinem Beginnen ein günstiges Prognosticon zu stellen, so können wir jetzt, da bereits eine Folge von fünf Heften vor uns liegt, um so genügendere Resultate über die vorhandenen höchst erfreulichen Leistungen zusammenfassen.

Das Werk erscheint in Heften in gross Quart, deren ein jedes zwei gestochene Platten und mindestens einen halben Bogen Text — zu dem sehr geringen Subscriptionspreise von 10 Sgr. — enthält. Auf den Platten befinden sich in der Regel zwei, bei grösseren Monumenten eine, bei kleineren zuweilen drei Ansichten. Diese geben sowohl allgemeine An- und Uebersichten der Städte, welche das Charakteristische ihrer jedesmaligen Gruppirung sammt den Umgebungen und die wichtigsten Bauwerke als ein Ganzes darlegen, als innere Durchblicke durch Strassen und Plätze und, wie es der Titel besagt, mehr detaillirte Abbildungen der für Geschichte und Kunst merkwürdigen Monumente der Architektur. Ueberall ist der Standpunkt mit grösster Umsicht gewählt, so dass auf gleiche Weise den Anforderungen des künstlerischen Sinnes, wie denen, welche die möglichst vollständige Entwickelung des jedesmal vorliegenden Gegenstandes zur Pflicht machen, Genüge geleistet wird.

Wie die von Louis Lange gefertigten Zeichnungen schlicht und durchaus ohne Affektation eben nur den Gegenstand im Auge haben und nur durch die eben angedeutete Wahl eines schönen und zweckmässigen Standpunktes ein wohlgeordnetes Bild zu geben suchen (statt der sonst nicht seltenen Verschiebungen, Restaurationen, hinzucomponirten Vor- und Hintergründe); ebenso zeichnet sich der Stahlstich durch die meisterhafte Behandlung, durch Ernst und würdige Ruhe, nicht minder jedoch auch durch vollkommenste Sauberkeit und Klarheit aus. Er ist in letzterer Beziehung den ähnlichen Arbeiten der Engländer zur Seite zu stellen, ohne jedoch, wie es bei diesen nur zu häufig vorkommt, den Gegenstand der Technik unterzuordnen. Es genügt, den berühmten Kupferstecher Ernst Rauch, dessen meisterhafte architektonische Stiche (in den Boisserée'schen und Moller'schen Werken) allgemeine Würdigung gefunden haben, als an der Spitze des Unternehmens stehend und am Thätigsten für dasselbe zu nennen; Carl Rauch, L. Schnell, Heinrich Hügel, E. Grünewald, deren Namen sich unter den bis jetzt vorhandenen Platten finden, verdienen dieselbe Anerkennung.

Das erste Heft enthält vier Ansichten von Frankfurt am Main. Höchst interessant ist hier besonders die erste, welche die Stadt von der unteren Seite des Mains darstellt. Hier sieht man die belebten Quais des Ufers hinauf, vorn von alterthümlichen Gebäuden begrenzt, unter denen die merkwürdige Leonhardskirche, der Saalhof, und weiter zurück der majestätische Thurm des Domes sich bemerklich machen. Dann führt die stolze Mainbrücke nach Sachsenhausen hinüber, und jenseit der Brücke, am östlichen Theile des Quais, erheben sich die hohen neuen Gebäude der schönen Aussicht, von dem zierlichen Bibliothekgebäude geschlossen. Der Fluss ist von Kähnen und Schiffen belebt; ein Dampfschiff hat eben das Ufer verlassen und wendet sich dem Beschauer entgegen, stromab nach Mainz. — Das zweite Bild stellt die Hauptstrasse Frankfurts, die Zeile, mit ihren reichen Häusern und Palästen dar. — Das dritte giebt einen Ueberblick von dem Thurm der Barfüsserkirche auf den ältesten Theil der Stadt, wo mannigfache Giebel, Zinnen und Erkerthürmchen aus dem Gewirre der Gassen emportauchen, Alles von dem mächtigen Domgebäude überragt. Dahinter zieht sich der Spiegel des breiten Stromes empor und leitet den Blick des Beschauers an Villen und Gebüschen vorbei, bis nach Offenbach und zu den fernen Bergen, die den Horizont umgrenzen. — Das

vierte Bild giebt eine Ansicht des Römerberges, des Schauplatzes einstiger Kaiser-Herrlichkeit.

Das zweite Heft enthält vier Ansichten von Würzburg. Auch hier gewährt die erste, welche einen Gesammt-Ueberblick der Stadt giebt, ein reiches, reizendes Bild. Von dem rebenumkränzten Steinberge, wo der köstliche Steinwein wächst, blickt man auf das gesegnete Mainthal hinab. Mannigfache Baumalleen führen über die Hügel und am Ufer des Flusses zur Stadt, die sich mit zahllosen Thürmen und mächtigen Kuppeln in der Ebene hinbreitet. Ausser den Kirchen markirt sich hier als bedeutendstes Gebäude vornehmlich die hochgelegene fürstbischöfliche Residenz mit ihren Pavillons. Eine Brücke in schön geschwungenen Bogen und mit Statuen reichlich geschmückt, führt nach der Altstadt hinüber, die von der Citadelle Marienberg gekrönt wird. In der Mitte zwischen beiden Theilen der Stadt blickt man den Lauf des „silberhellen" Mainstromes empor, bis er sich, an verschiedenen reichen Ortschaften vorbei, in den südlichen Bergen verliert. Ein Blick, welcher südliche Anmuth und Heiterkeit mit den ruhigen nordischen Linien glücklich verbindet. — Die fürstbischöfliche Residenz (berühmt vornehmlich durch ihr prachtvolles Treppenhaus und ihre weitgebreiteten Keller) sehen wir in grösserer Ansicht auf dem zweiten Bilde des Heftes. — Das dritte giebt eine Ansicht der Liebfrauen-Kapelle in zierlichst gothischem Styl. Die Süd- und Westseite, die auf das Sauberste, wie ein kostbares Schaustück, in den Portalen, den Fensterstäben, den Strebepfeilern mit ihren Statuen und Thürmchen, der Dachbrüstung und dem achteckigen Thurme ausgeschnitzt ist, wendet sie dem offnen Marktplatze zu, darauf Käufer und Verkäufer sich in anmuthigster Verwirrung durcheinander bewegen. — Das vierte Bild führt den Beschauer in die Domstrasse, die durch die alterhümlichen Thürme des Domes begrenzt wird; eine feierliche Procession zieht die Strasse herab.

Die sechs Blätter der drei folgenden Hefte sind der sehr werthen alten Stadt Nürnberg gewidmet. Auch hier beginnt die Reihe der Ansichten mit einem Gesammtüberblick, der, von der nordöstlichen Seite aus aufgenommen, die Physiognomie der Stadt von ihrer schmalsten Seite, in möglichster Vereinigung der verschiedenartigen Theile, vorlegt. Das folgende Bild enthält einen Niederblick von dem Thurm der Lorenzkirche auf die merkwürdigsten Gebäude, unter denen sich die Marienkirche, das Rathhaus und die Sebalduskirche besonders auszeichnen; das Ganze wird von der höhergelegenen Burg gekrönt, die sich hier in ihrer Breite vollkommen auseinander stellt. — Des höchsten Lobes würdig ist das folgende Blatt, welches, in Einem grösseren Bilde, die St. Lorenzkirche darstellt. Wem ist das herrliche Gebäude mit seinen festen, ich möchte sagen kriegerischen Thürmen, die erst in ihrer Spitze leichtere Verhältnisse annehmen, mit dem reichgeschmückten Portale, welches jene Thürme zu beschirmen scheinen, und mit dem prachtvollen Rosenfenster über dem Portale, nicht bekannt? Wer empfindet bei diesem Anblicke nicht den eigenthümlich anmuthigen Conflict, den hier die strengere nordöstliche Bauweise mit den überströmenden Formen rheinischer Lebenslust, die wir an den Domen von Cöln, Strassburg, Freiburg u. s. w. bewundern, hervorbringt! Mit grösster Strenge ist in diesem von Ernst Rauch gestochenen Blatte das reiche Detail der Architektur durchgearbeitet und doch dem Ganzen eine wohlthätig klare malerische Wirkung verliehen.

Das vierte Heft giebt sechs kleinere Ansichten von Nürnberg. Zuerst

den zierlichen „schönen Erker“ [1]) am Pfarrhause zu St. Sebald, dann den altbyzantinischen, sogenannten Heidenthurm der Burg und darunter die Sebalduskirche mit ihrem hohen gothischen Chore und der reichen Paradieses-Pforte, mit dem byzantinischem Schiffe und den schlanken Thürmen. Das folgende Blatt enthält Albrecht Dürer's schlichtes Wohnhaus und das ritterliche Haus Nassau mit seinen Zinnen und fröhlichen Erkerthürmchen; darunter der Marktplatz mit der Frauenkirche und dem schönen Brunnen, zweien Monumenten, die beide wie ein zierlichstes Bildschnitzer-Werk erscheinen und zwischen denen die Auswahl dem Beschauer schwer werden dürfte.

Das fünfte Heft giebt uns Bilder, wo minder jene zierliche Kunst der Steinmetzen, als vielmehr die Weise, wie das Bedürfniss seine Formen bildet, immer jedoch den angebornen Grund eines künstlerischen Gefühles nicht verläugnend, auftritt. Zuerst den Weg nach der Burg, deren Thürme sich über Felsen und mächtigen Substructionen erheben. Dann das Frauenthor mit Graben, Mauern und einem jener mächtigen runden Thorthürme Nürnbergs, die wie ungeheure Säulenstücke, jedem Angriff der Menschen wie der Zeit unbesiegbar, die einstige Macht und den kriegerischen Muth der Bürger verkünden. Dann folgt wiederum eine Ansicht der Burg, von dem Johannes-Kirchhofe, wo alle Edlen Nürnbergs ruhen, — man sieht einen Theil der Grabmäler im Vorgrunde — aufgenommen. Den Beschluss endlich macht eine jener malerischen Wasserpartieen in der Stadt am Ufer der Pegnitz, der sogenannte Henkersteg mit seinen breitgewölbten Brückenbogen, seinen massiven Thürmen und mannigfach umhergruppirten Häusern.

Wir haben im Vorigen absichtlich die verschiedenen in den fünf Heften enthaltenen Ansichten einzeln aufgeführt, um, wenn auch nur mit wenigen Worten, den Reichthum der Mittheilungen anzudeuten. Auch der Text erfüllt, durch gedrängte Darstellung der wichtigsten historischen Notizen,

[1]) Wir können nicht umhin, die beherzigungswerthen Worte, welche der Text bei Gelegenheit dieses interessanten Monumentes enthält, auszuheben. „Bald wurde es (heisst es dort) in den älteren Städten Europa's zu einer unvertilgbaren Gewohnheit, die man besonders in den süddeutschen Städten und vor allen in Nürnberg am tiefsten eingewurzelt findet, Erker und Ausschüsse zu bauen, welche auf die Strasse hinausgingen und diese allerdings häufig, zumal wenn sie enge waren, etwas verdunkelten. Doch hat diese Einrichtung etwas so Angenehmes, dass sich in mancher Strasse fast jeder Hausbesitzer einen solchen Erker errichten liess, wo man, vor Windzug, Sonne und Regen geschützt, bequem nach allen Richtungen hin die Strasse und alles, was auf derselben vorfiel, überschauen konnte. Ewig Schade, dass man von dieser guten alten Sitte so ganz abgekommen und dass sie in vielen Städten sogar bauwidrig geworden ist. Freilich hat man dafür die italienischen Balkone eingeführt, welche im Grunde ursprünglich dasselbe in Italien waren, was unsere Erker in Deutschland; nur dass man sie dort, dem heissen Klima gemäss, welches stets freien Zugang der Luft wünschenswerth machte, unbedeckt und uneingeschlossen liess, wodurch sie sich aber gerade für unser rauhes Klima nicht wohl eignen. Und wenn man den Maassstab des Aesthetischschönen anlegt, wo lässt sich eine herrlichere Hauszierde denken, als der hier in seiner ganzen Pracht dargestellte, mit vollem Recht sogenannte schöne Erker am Pfarrhofe zu St. Sebald? giebt es einen stärkeren Beweis als diesen, mit welcher Liebe man vordem diese freundlichen Vorsitze kunst- und sinnreich auszuschmücken bedacht war und verstand?“

sowie der künstlerischen Verhältnisse, seinen Zweck auf befriedigende Weise. Wir sind überzeugt, dass dies Werk, welches sich schon eines ausgebreiteten Beifalls erfreut, von den Unternehmern in eben der soliden und besonnenen Weise, wie es begonnen, durchgeführt werden und dazu beitragen wird, das Vaterland zum Bewusstsein seiner vielfachen Schätze zu bringen, die Freude an diesen zu erhöhen und die Hochachtung vor den Stützen seiner Geschichte zu erhalten. —

Wir verbinden hiemit die Anzeige eines andern Werkes, von welchem uns eben das erste Heft vorliegt:

Malerische Ansichten aus Nürnberg, nach der Natur gezeichnet und in Stahl gestochen von J. Poppel. Mit kurzem erläuterndem Texte von Dr. J. Ch. E. Lösch und beigefügter Uebersetzung in die französische und englische Sprache.

Auch dieses Werk, davon das Heft aus drei Tafeln (jede mit einer Ansicht) und einem halben Bogen Text besteht, empfiehlt sich vorerst durch die höchst meisterhafte Arbeit des Stahlstiches. Der Titel, welcher malerische Ansichten verspricht, scheint hierin eine Verschiedenheit von dem vorigen Werke anzudeuten, bei welchem der malerische Standpunkt nur als nothwendige Zugabe, immer aber die vollkommene Erschöpfung des besonderen Gegenstandes als die Hauptsache zu nennen war. So erscheinen uns hier die Ansichten des Spittler-Thores und der Burg, letztere durch den Festungsgraben am neuen Thore gesehen, aufgefasst; beides höchst anmuthige und lebenvolle Bilder. Eine zierliche Abbildung des ältesten Stadtwappens, wie es an der Brustwehre des Wöhrder-Thürmchens ausgemeisselt ist, dient zur Eröffnung des Werkes. Auch diesem wird gewiss eine mannigfache Theilnahme nicht fehlen.

Diagraph und Pantograph,

Instrumente zum Zeichnen und Kupferstechen, erfunden von M: Gavard in Paris.

(Museum 1835, No. 9.)

Der Diagraph ist ein Instrument, womit das Bild der körperlichen Natur, sowie es sich dem Auge darbietet, auf das Papier kalkirt wird. Frühere Erfindungen ähnlicher Art, wie Camera obscura, Camera lucida u. s. w., sind bekannt, nicht minder jedoch auch die Mängel, welche eine weitere Verbreitung derselben verhindert haben. Der Diagraph giebt das Bild der körperlichen Gegenstände in ihren Verhältnissen und perspektivischen Verkürzungen nicht nur vollkommen richtig, sondern vereinigt hiemit auch die bequemste Handhabung, und zwar der Art, dass ein jeder, selbst wer im Zeichnen nicht geübt ist, das Bild in denselben richtigen Verhältnissen darstellen muss, und nur die grössere oder geringere Reinheit der Linien von der mehr oder minder sicheren Hand abhängt.

Das der Construction des Diagraphen zu Grunde liegende Princip ist so einfach, dass man kaum begreifen kann, wie diese Erfindung der neusten Zeit vorbehalten blieb; indess ist es seit dem Ei des Columbus bekannt, dass man in der Regel auf das Einfachste zuletzt verfällt. Indem nemlich das Auge, vermittelst eines Diopters, an einen bestimmten Punkt gefesselt wird, lässt man durch einen andern Punkt, dessen Entfernung vom Auge von der Bestimmung des Zeichners abhängt, die Umrisse des zu zeichnenden Gegenstandes umschreiben. Dieselbe Bewegung, welche dieser letztere Punkt in der vertikalen Fläche ausübt, wiederholt, durch eine besondere Vorrichtung, auf der horizontalen Fläche (dem Zeichenbrett) ein aufrecht stehender und durch irgend ein geringes Gewicht beschwerter Bleistift. Die Hülse des Bleistifts leitet man mit den Händen und bestimmt durch diese, gewissermaassen unwillkürliche Manipulation die Bewegung jenes in der vertikalen Ebene befindlichen Visirpunktes. Die Construction des Instrumentes in ihren Einzelheiten würde hier ohne detaillirte Abbildungen nicht wohl zu veranschaulichen sein; wir unterlassen somit diese näheren Angaben und bemerken nur, dass die allerdings complicirte Bewegung ein mit höchster Accuratesse gearbeitetes Instrument nöthig macht, was jedoch bei den Gavard'schen Diagraphen bereits auf bewunderungswürdige Weise der Fall ist. [1])

Der Nutzen, welcher aus der Anwendung des Diagraphen für die gesammte Ausübung der Kunst gezogen werden kann, ist so augenfällig, dass besondere Andeutungen hierüber kaum nöthig scheinen. Alles was in der Arbeit des Zeichnens mechanisch ist, d. h. das Auffassen der Verhältnisse an in Ruhe befindlichen Gegenständen, die vollständige Angabe ihrer Umrisse, wird durch das Instrument geleistet. Landschaften, Architekturen, Sculpturen, Gemälde u. s. w. sind hiedurch aufs Genaueste aufzunehmen. Die schwierigen Constructionen, welche die Perspektive in der Aufnahme von architektonischen Gegenständen nöthig macht, werden durch den Diagraphen vollkommen überflüssig; die Verkürzungen in der Zeichnung der Statuen sind hier auf die leichteste und sicherste Weise wiederzugeben. Selbst für Porträtzeichnung, falls man den Kopf der zu zeichnenden Person durch irgend eine Vorrichtung auf einige Minuten in vollkommene Ruhe bringt, wird die Anwendung des Instrumentes, um sich der Verhältnisse im Voraus zu versichern, von grossem Vortheil sein. Und alles dies, wozu sonst vielfache Ueberlegung und langjährige Uebung gehört, ist hier in kürzester Zeit und ohne alle weiteren Vorstudien zu erreichen.

Natürlich wird Niemand übersehen, dass der Diagraph eben nur ein Instrument ist, dass er Leistungen, zu denen höhere Geistesthätigkeit erfordert wird, nicht hervorbringen kann. Wirkungen des Lichtes, der Luft, jenes geheime innerliche Leben der Natur, dessen Darstellung erst das höhere Kunstwerk bedingt, dies wird immer der eigenen Auffassungskraft des Künstlers überlassen bleiben müssen. Bei der selbstschöpferischen

[1]) Ausführlichste und durch Kupfertafeln erläuterte Beschreibung des Diagraphen in seinen mannigfachsten Modificationen enthält das Werk: *Notice sur le diagraphe, par M. Gavard, capitaine d'état-major, ancien élève de l'école politechnique. Paris (Pr. 15 Francs)*, auf welches wir unsre Leser verweisen müssen.

Thätigkeit des Künstlers endlich kann nie ein Instrument den Geist ersetzen, und ein geistvolles Kunstwerk mit Fehlern wird immer mehr bleiben, als ein richtiges ohne Geist. Aber eben, dass nunmehr das Mechanische der niederen Kunstübung rein auf mechanische Weise und ohne allen namhaften Zeitaufwand zu erreichen ist, dies wird dem gesammten Kunstbetriebe einen unberechenbaren Vortheil gewähren.

Ausser der angedeuteten Beschaffenheit der Diagraphen sind mit denselben noch andre Einrichtungen vorzunehmen, welche seine Anwendung noch für verschiedene Fälle erweitern. Dahin gehört vornehmlich diejenige, durch welche es möglich wird, die Gegenstände in ihrer geometrischen Projection zu zeichnen. Dies geschieht nehmlich dadurch, dass der vordere Diopter beweglich gemacht wird und die Bewegungen des genannten Visirpunktes gleichzeitig aufs Genauste wiederholt; so dass also die Linien vom Auge auf den zu zeichnenden Gegenstand nicht divergirend ausgehen, sondern parallel neben einander laufen. Da hiedurch die Zeichnung in der natürlichen Grösse des Gegenstandes angefertigt wird, so kann man sich dieser Methode zugleich mit Vortheil zum Kalkiren von Gemälden und Zeichnungen bedienen, bei denen man durch anderweitige Umstände verhindert wird, ein Kalkir-Papier aufzulegen.

Um Plafondgemälde zu zeichnen (eine sonst sehr mühselige Arbeit!) bedient man sich eines Spiegels, welcher das Bild der Gemälde zurückwirft und in welchem der Punkt zur Umschreibung derselben befindlich ist. Anderweitige Vorrichtungen machen es möglich, Rundgemälde aufzunehmen, noch andre, um Gegenstände, die sich unter dem Mikroskope befinden, in ihrer dergestalt vergrösserten Form zu zeichnen. U. s. w., u. s. w.

Eine Erfindung der letzten Jahre ist der Pantograph, ein Instrument, wodurch man eine jede vorliegende Zeichnung in beliebig zu bestimmender Verkleinerung auf Kupfer radiren kann. Seine Einrichtung beruht auf dem schon bekannten Principe des Storchschnabels, ist aber auch hier in sinnreichster Genauigkeit, Beweglichkeit, und für die bequemste Handhabung ausgeführt. Durch dasselbe wird man sowohl wiederum aller Zwischenarbeiten, der Verkleinerung und Kalkirung, überhoben, als auch die Arbeit selbst durchaus auf die sicherste und reinlichste Weise ausgeführt wird. Indem man nur mit einem Stifte die gegebene Zeichnung nachfährt, wiederholt die Radirnadel von selbst und aufs Zierlichste dieselben Linien. Natürlich ist auch hier nur der einfache Umriss zu erreichen; verschiedenes Aetzen, das Nachholen der Drucker, sowie die etwanige weitere Ausführung müssen nothwendig der freien Hand des Stechers überlassen bleiben. [1])

Die weitere Verbreitung dieser Instrumente dürfte, wie der gesammten niederen Kunstübung, so auch dem Kunsthandel eine andre Gestalt geben. Man wird fortan die Vervielfältigung von Kunstgegenständen auf leichtere und wohlfeilere Weise bewerkstelligen können. Und indem man somit anzuerkennen genöthigt wird, wie viel rein mechanische Arbeit in den Vervielfältigungen der Art enthalten ist, so wird dieser Umstand für die zu hoffenden gesetzlichen Bestimmungen gegen den künstlerischen Nachdruck vielleicht noch ein Gewicht mehr in die Wage legen.

[1]) Das eben erschienene Blatt von Jazet nach Horace Vernet, rastende Araber darstellend, ist nach dem Gemälde mit dem Diagraphen gezeichnet und seine Umrisse mit dem Pantographen gestochen.

Der Diagraph, der von den französischen Künstlern bereits seit einigen Jahren allgemein benutzt wird, ist, sowie der Pantograph, in Deutschland fast noch ganz unbekannt. Herr C. Gropius, im Diorama zu Berlin, hat durch ein Uebereinkommen mit dem Erfinder und Verfertiger beider Instrumente, den Vertrieb derselben für das nördliche Deutschland übernommen. Das Diorama, in dessen Kunstsaale die Instrumente seit einigen Wochen aufgestellt sind, bietet den Freunden der Kunst willkommene Gelegenheit dar, sich von der sinnreichen Erfindung, der trefflichen Arbeit und den überraschenden Leistungen desselben zu überzeugen.

C. W. Kolbe's nachgelassene landschaftliche Radirungen. I. bis VI. Berlin, bei G. Reimer, 1835.

(Museum 1835, No. 11.)

Es wird den Freunden von Kolbe's Radirnadel willkommen sein, in diesen Blättern die letzten Werke seiner kunstreichen Hand zu empfangen. Die vier ersten Blätter enthalten Kräutergruppen, welche das Kleinleben der vegetabilischen Natur in sinnreicher Zusammenstellung und liebevoller Ausführung vorführen. Wir können uns hier auf dasjenige beziehen, was wir vor einigen Wochen (No. 6 d. diesj. Museums) bereits aus Kolbe's eigenen Aeusserungen über seine Kräuterblätter mitgetheilt haben, obgleich wir die edle Bescheidenheit des Meisters: „dass sie den prüfenden Blick des Naturbeobachters nicht aushalten könnten," nicht zu unterschreiben wagen. Diese Blätter dürften den Landschaftern zum Studium angelegentlichst zu empfehlen sein. Als eine besondre Caprice des Künstlers bemerken wir, dass er in dreien derselben menschliche Figuren in kleinerem Maassstabe zwischen die Kräutergruppen hineingesetzt hat, so dass jene sich fast in einer urweltlichen Vegetation zu befinden scheinen. — Die beiden letzten Blätter des vorliegenden Heftes stellen im Vorgrunde alte, verdorrte und von den Wettern zerrissene Eichenstämme dar. Hier hat sich die phantastische Laune des Künstlers in den seltsamsten, ans Unheimliche streifenden Gebilden ergangen; bald glauben wir in diesen verknorrten und durcheinander gewundenen Aesten allerlei Gethier auf und nieder haspeln zu sehen, bald belebt sich das Ganze zu einem fabelhaften Gerippe, ähnlich den lustigen Teufeleien, an deren Darstellung die Holländer sich weiland zu ergötzen pflegten. In liebenswürdigem Contraste gegen diese fast excentrischen Formen stehen die stillen Wald-Hintergründe, mit ihren tiefen Durchsichten und mannigfach wechselnden Lichtern.

C. Harnisch's bildliche Darstellungen in Arabeskenform zu Ossians Gedichten.

(Museum 1835, No. 11.)

Das vorliegende, aus sechs lithographirten Blättern in Fol. bestehende Heft enthält einen Theil der phantasiereichen Compositionen Harnisch's, welche vor mehreren Jahren auf den Berliner Kunstausstellungen gesehen wurden und vielfachen Beifall fanden. Hr. Harnisch geht in seiner Darstellungsweise noch um einen Schritt weiter als Neureuther in den bekannten Randzeichnungen zu Goethe und andern Dichtern. Hier ist die Arabeske nicht mehr eine Begleitung, ein schmückender Rahmen des Gedichtes; es ist eine unmittelbare Uebersetzung desselben, und zwar, wie es ihr Charakter mit sich bringt, vornemlich seiner lyrischen Bezüge. „Der Erfinder beabsichtigt (so heisst es im Vorwort) mehr in Gesammtauffassung die eigenthümliche Art der Empfindung und Dichtung des altnordischen Sängers bildlich darzustellen, als eben mittelst jeder Zeichnung eine bestimmte Stelle des Dichters zu erläutern.... Bald genügt ein einzelnes Wort, um bei dem Erfinder ganze Gruppen von Figuren und Symbolen hervorzurufen, bald wieder umgekehrt bezeichnet die bildliche Darstellung öfters grössere Stellen des Dichters nur durch ein unbedeutendes Beiwerk oder eine allegorische Verzierung."

Die Arabesken beziehen sich auf Stellen aus Kathloda, Komala, Lathmon, Fingal, Temora; sie erheben sich in aufsteigenden Columnen, so dass die einzelnen Gegenstände und Gruppen von Zweigen und Ranken getragen werden und das Ganze stets wie ein Baum mit Blüthen und Früchten anzusehen ist; andre, noch nicht herausgegebene Compositionen hat der Verf. auch in horizontaler Linie, wie einen Fries, fortgeführt. Sehr beachtenswerth ist die Weise, wie er, unter solchen scheinbar beengenden Bedingungen, seine Gestalten in geschmackvoller Symmetrie ordnet, und wie Leben und Bewegung derselben aufs Eigenthümlichste dem vegetabilischen Grunde, darauf sie ruhen, angeschlossen erscheint. Es ist etwas Traumhaftes, etwas — wenn man so sagen darf — Musikalisches in ihnen, was uns anderweitig kaum so glücklich, so aus der inneren Empfindung heraus, begegnet ist. Die gesammten Compositionen dürften sich trefflichst zur Verzierung von Wandflächen eignen. — Was die vorliegenden Lithographieen anbetrifft, so können wir jedoch den Mangel von Schule und eigentlicher individueller Charakteristik nicht unbemerkt lassen, welcher den reinen Genuss derselben beeinträchtigt, — Fehler, denen der Verf. für künftige Herausgaben durch schärferes Studium der Natur leicht wird abhelfen können. Sein eigenthümliches Talent bleibt ihm sicher.

Leopold Robert.

(Museum 1835, No. 16.)

Ein Künstler, welcher die Zierde unsres Jahrhunderts war, ist gestorben; ein Name, den die Nachwelt dereinst den höchsten zugesellen wird, ist nicht mehr unter uns zu finden; ein Prophet, welcher das Heiligthum der Schönheit unsern Augen enthüllte, hat sein Amt niedergelegt. Uns bleibt die traurige Pflicht, die Grösse unsres Verlustes zu ermessen.

Leopold Robert war freilich nur, was die Schule einen „Genremaler" nennt, das heisst: er hat nicht Götter und Heroen, nicht Heilige, keine weltgeschichtlichen Begebenheiten dargestellt; es sind nur Menschen des Tages, aus niederen Kreisen, in gewöhnlichen Beschäftigungen, die wir auf seinen Bildern sehen, — aber welch ein Geschlecht von Menschen! Es ist rührend, wenn wir hören, mit welcher Sorgfalt, mit wie unermüdetem Eifer er nach der Natur und nach seinen Modellen gearbeitet hat: tausende können dasselbe, und werden doch nichts Andres als alle Trivialität des gewöhnlichen Lebens wiedergeben. Ihm hatte ein Gott das Auge aufgethan, dass er im Menschen sein höheres Urbild, und nur dieses, sah, dass er den ewigen Gehalt des Lebens, bis in dessen kleinste Beziehungen hinein, fühlen und lebendig darstellen konnte. Seine Bilder sind keine idealen Träume, sie enthalten die eigentliche Wirklichkeit des Lebens; denn das Uebrige ist ein leerer Schaum, den die Sonne des Geistes schnell verflüchtigt.

Darum stehen seine Genre-Darstellungen den höchsten Vorwürfen früherer Jahrhunderte zur Seite; darum athmen sie dieselbe harmonische Ruhe, denselben Adel des Geistes, dieselbe Gleichmässigkeit und Reinheit des Gemüthes, die uns in den Werken des griechischen Alterthums, in den Werken des Cinquecento, vor Allen Raphael's, so wunderbar entgegenwehen. Es bietet das Leben dem Künstler nichts Kleines und nichts Grosses, wenn er daran glaubt, dass Gott den Menschen nach seinem Bilde geschaffen hat.

Und Leopold Robert war ein treuer Künstler. Er hat ernstlich, wie wenige, gerungen, um die Schönheit, welche seinem Auge vorschwebte, in vollkommenster Lebendigkeit und Naturgemässheit auf die Leinwand überzutragen; mit unausgesetztem Fleisse hat er dahin gestrebt, die Gesetze der körperlichen Erscheinung in Form und Farbe sich zu eigen zu machen; er hat keine Kosten, keine Mühe und Gefahr gescheut, um die Natur, die ewige Lehrmeisterin des Künstlers, in ihrem fortwährenden Wechselspiele beobachten zu können. Er hat es erreicht, dass seine Werke den Stempel der technischen Vollendung tragen, ohne den freilich jene höhere Auffassung ein Traum geblieben wäre.

Sein Charakter als Mensch war derselbe, der aus seinen Bildern uns entgegentritt: ernst, mild, rein und zur Schwermuth geneigt. Im Beginn seiner höhern künstlerischen Laufbahn trat er zuerst, durch trübe Erfahrungen bedrückt, nicht ohne Zaghaftigkeit und Unentschlossenheit auf. Aber sobald er durch glücklichere Umstände in sein eigentliches Element geführt war und seine Kräfte geprüft hatte, so entfaltete sich schnell der Muth und das Bewusstsein seines Talentes. Freilich war er nie mit seinen

Leistungen zufrieden, er strebte fortwährend zu grösserer Vollkommenheit und fühlte, dass das Ideal, welches er in seiner Brust trug, immer unerreicht blieb. Aber das ist das Loos des Menschen. Und wollen wir ihn tadeln, dass er zu sorgfältig gearbeitet, dass er nicht mehr Werke geschaffen hat, als uns hinterlassen sind? Er würde ohne das vielleicht später, aber minder vollendet von der Erde geschieden sein. In der Blüthe des Mannesalters bemächtigte sich seiner eine häufige Kränklichkeit und eine Schwermuth (eins in Folge des andern), die, wie es scheint, ihn nach langem Kampfe verzehrt hat. —

Wir glauben Robert's Gedächtnisse einen nicht unwürdigen Dienst zu leisten, wenn wir hier eine flüchtige Uebersicht seines Lebensganges folgen lassen. Uns ist zwar nur sehr wenig von seinen äusseren Verhältnissen bekannt; doch sind wir, durch die Gunst zweier von seinen Freunden, im Stande, einzelne Auszüge aus seinen eignen Briefen [1]) mitzutheilen, die um so interessantere Blicke in den Entwickelungsgang seines Innern werfen lassen.

Leopold Robert ward zu Chaux-de-Fonds bei Neuchatel geboren. Die Zeitungen geben das Alter, welches er erreicht hat, auf 38 Jahre an; nach der Versicherung eines Jugendfreundes muss er jedoch etliche Jahre älter geworden sein. Er war der Sohn eines Uhrgehäusemachers. Frühzeitige Anlagen verkündeten seinen Beruf zur Kunst. Er wurde zur Kupferstecherei bestimmt und erlernte dieselbe zu Paris; im J. 1814 erhielt er den zweiten grossen Preis in diesem Fache der Kunst. Seine Preisarbeit (ein Akt, nach eigner Zeichnung gestochen) giebt einen sehr vortheilhaften Beweis seiner tüchtigen Studien in diesem Fache, und er würde auch hierin, wenn er sich nicht nachmals für die Malerei entschieden hätte, einen berühmten Namen erlangt haben. Unter seinen Kupferstichen sind als tüchtige Arbeiten u. a. ein Portrait S. M. des Königs von Preussen nach Gérard und ein andres der Madame David, der Frau des Malers, nach einem Originale dieses Künstlers, zu erwähnen. Schon früher, im J. 1812, war er in David's Schule gekommen und bildete sich unter diesem zu einem tüchtigen Zeichner, wie er es auch nicht an glücklichen Versuchen in der Oelmalerei fehlen liess. Nachmals war er genöthigt, in seine Vaterstadt zurückzukehren, und hier finden wir ihn in dem ersten der vorliegenden Briefe (vom 17. September 1817), unzufrieden mit seinen Verhältnissen, im dunklen Vorgefühle eines höheren Berufes, und tröstender Freundschaft bedürftig.

„Mein Lieber (so schreibt er darin), Du kannst Dir denken, welch Verlangen ich habe, Italien zu sehen, und mit welchem Eifer ich, in der Hoffnung Fortschritte zu machen und dereinst vielleicht mit Dir an Einem Orte zu leben, diese Reise antreten würde; ich würde mich stark fühlen, wenn Dein Rath mich unterstützte. Wenn man Hindernisse empfunden hat, so misstraut man seinem Talent und seinen Mitteln. Um mich anzutreiben, mein Lieber, müsste ich bei Dir sein oder oft Nachrichten von Dir empfangen; ich hoffe, dass Du von der Wahrheit dessen, was ich sage, überzeugt bist: wenn Du es bist, so wirst Du mich nicht lange ohne einen Brief lassen. Eine einzige Seite — wenn Du nicht Zeit hast mehr zu schreiben, — würde hinreichen, um es mir ins Gedächtniss zurückzurufen, dass

[1]) Sie sind französisch geschrieben; wir geben die Auszüge in der Uebersetzung.

meine Bestimmung nicht ist, in Chaux-de-Fonds zu bleiben, und um mir jene Energie mitzutheilen, deren ich unglücklicher Weise gewöhnlich nur zu sehr entbehre."

Durch Einleitung des Freundes eröffnet sich ihm unmittelbar auf diesen Brief eine günstige Aussicht zur Reise nach Italien, die ihn wiederum aufrichtet. „Du kannst Dir nicht vorstellen (schreibt er), welche Freude ich darüber empfinde; ein neuer Horizont eröffnet sich mir; einige schmeichlerische Hoffnungen bringen mir den Muth wieder, welcher mir so höchst nöthig war." — In demselben Briefe fügt er hinzu: „Einige Wochen habe ich in Locle zugebracht, um einige Portraits in Oel zu malen. In Bezug auf Aehnlichkeit gelingt es mir ganz wohl. Aber was mich hoffen lässt, dass ich noch Fortschritte machen werde, das ist, dass mir all meine Arbeit nicht gefällt, und dass ich es besser fühle, als ich es zur Zeit machen kann."

Ein folgender Brief (vom 12. December 1817) schildert wiederum seine eigne Rathlosigkeit und sein freundes-bedürftiges Herz auf eine rührende Weise: — „Wenn ich nur auf mein Herz gehört hätte, mein theurer Freund, so würde ich sogleich auf Deinen Brief geantwortet haben, um es Dir zu bezeugen, wie empfänglich ich für die Beweise der Zuneigung bin, welche Du mir giebst. Aber wie kalt sind alle die Ausdrücke, um das Glück, dass ich einen Freund wie Dich, Lieber, gefunden habe, zu schildern! Du kannst die Wohlthat, welche Deine Freundschaft mir gewährt, noch nicht wissen: sie belebt mich wie ein Talisman, sie erfüllt mich aufs Neue mit Kraft, die mich zuweilen verlässt. Ich fühle es, ich neige zur Melancholie, so wie ein Wandrer, der durch einen langen und mühevollen Weg erschöpft ist, seinen Muth verliert, wenn er daran denkt, dass er noch nicht am Ziele seiner Mühen angelangt ist; ebenso kann ich nicht immer meiner traurigen Gedanken Herr werden, wenn ich den langen Weg, den ich noch zu machen habe, überblicke. Deine Briefe sind für mich, was ein gutes Lager für meinen Wandersmann sein würde. Darum, mein Lieber, denke an die Freude, die ihr Empfang mir bringt."

Vornehmlich ist es der Zweifel über seine eigentliche Bestimmung, was ihn bedrückt: — „Ich muss Dir meine neuen Pläne und Studien, meine qualvolle Unentschlossenheit, — für welche Kunstgattung ich mich nunmehr entscheiden soll, — mittheilen. Meine Wünsche treiben mich zur Malerei; aber die Vernunft sagt mir, dass ich noch viel zu arbeiten habe, ehe ich nur zu einer geringen Bedeutung gelangen kann; die Studien in der Malerei sind kostbarer, die Modelle, die man für Kleinigkeiten braucht, leeren die Börse. Im Kupferstich dagegen fehlt mir nur einige Uebung mit dem Grabstichel, und ich zeichne hinreichend, um, wenn ich mich etwas mehr an die Handhabung des Werkzeugs gewöhnt habe, Platten anfertigen zu können, die immerhin für gute Arbeiten gelten dürften. Von der andern Seite wiederum sehe ich, dass es mir nicht an einer leichten Pinselführung fehlt; alle Portraits, die ich gemacht habe, sind sehr ähnlich befunden worden; auch Herr Meuron hat mir viel Rühmliches darüber gesagt, obgleich er über den Entschluss, den ich zu fassen habe, ziemlich wie ich denkt. Der Anblick Italiens wird mir, ich hoffe es, einige grössere und freiere Gedanken geben. Wir verrosten hier, Hr. Meuron sagt es mir alle Tage, er beklagt sich oft, dass er genöthigt ist, zu Hause zu bleiben."

Endlich kommt es zu der ersehnten Reise, deren Nähe alle bangen Besorgnisse zerstreut. Am 30. April 1818 schreibt er von Neuchatel aus:

— „Endlich, mein Theurer, bin ich im Begriff abzureisen; ein Theil Deiner Kraft und Deiner grossen Weise zu sehen theilt sich mir mit, und obgleich sich gerade jetzt hier viele Arbeiten für mich finden, so lasse ich sie alle, um ganz Deinem Rath Folge zu leisten. Eine Entmuthigung (sehr verzeihlich nach den unglücklichen Ereignissen, die mir widerfahren sind) liess mich so viele unüberwindliche Schwierigkeiten sehen, dass ich zu keinem Entschluss kommen konnte: jetzt lacht mir Alles entgegen, Hoffnungen eines glücklichen Erfolges tauchen vor mir auf. — — Ich lechze nach neuen Studien: und es scheint mir, dass diese Empfindung der Vorbote von Fortschritten ist."

Ein schöner Zug seiner kindlichen Liebe, der sich in diesem Briefe findet, darf nicht übergangen werden: — „Wenn ich Dein Herz nach dem meinigen beurtheilen darf, so möchte ich Dir auch eine gute Mutter wünschen, das heisst: ich möchte Dir ein Glück wünschen, welches ohne das nicht vorhanden sein kann." —

Die Reise nach Rom und der längere Aufenthalt an diesem Orte entschieden für die eigenthümliche Richtung, der er fortan zu folgen hatte und die sich schnell und glänzend entwickelte. Wir lassen einige charakteristische Stellen aus den Briefen der nächsten Jahre folgen:

19. Juli 1818.

„Es ist Rom, von wo aus ich Dir schreibe, mein Theurer, und es ist kein Traum! welch ein zauberhafter Aufenthalt! welch ein Paradies für einen Künstler! — ach, mein Lieber, ich werde es nie vergessen, dass ich Dir dies Glück verdanke. — Alles bringt in mir unbekannte und selige Gefühle hervor, ich fühle, dass ich bis jetzt noch nicht gelebt habe. Man ist hier gezwungen zu denken, und man kann keine kleinen und engen Gedanken haben, wie so leicht zu Hause. Mein Herz ist zu voll, ich weiss nicht wie ich den Brief zu beginnen habe.". . .

„Ach, mein Theurer, welch Vergnügen habe ich gehabt, den Vatikan zu sehen! welche schönen Werke und welche Menge! Aber David sagte sehr wahr, als er behauptete, ein Künstler würde einfach durch den Himmel Italiens begeistert werden. Ich treibe mich viel umher, ich kann nicht zu Hause bleiben; Du siehst, mit welcher Hast ich diesen Brief anfülle, es scheint mir immer, als verliere ich meine Zeit, wenn ich nichts Neues sehe. Ich will zuerst eine grosse Menge Skizzen machen, besonders in den ersten Monaten; dann habe ich die Absicht, einige ausgeführte Studien, mit dem Pinsel und mit dem Zeichenstift, nach guten Gemälden zu machen, und dann wollen wir sehen, ob ich es wagen werde, ein Bild zu arbeiten. Aber dafür ist es nöthig, auf irgend eine Weise Geld zu verdienen, denn mit 50 Louis lässt sich natürlich nichts machen. Doch es wird Alles gut gehen, ich hoffe es; niemals bin ich so heiter, so glücklich gewesen."

6. März 1819.

„Ich fange damit an, mein Lieber, Dir zu sagen, wie ich meine Zeit, seit ich in Rom bin, angewandt habe. Die ersten Monate brachte ich damit zu, Rom kennen zu lernen, viele Croquis zu machen und einige gemalte Skizzen — nach der Natur oder Compositionen — zu versuchen. Ich habe auch vor einigen Monaten ein Gemälde (ein Intérieur), welches mir aufgetragen war, angefangen. Es ist gegenwärtig beendet, und die

Leute, die es sehen, lassen es an Lob nicht fehlen. So eben bin ich im Begriff, ein andres von derselben Grösse zu beenden; ich glaube, es wird etwas mehr gefallen. Ich suche Alles nach der Natur zu machen, — David sagte uns immer, dass dies der einzige Lehrmeister ist, dem man ohne Furcht vor Verirrungen folgen kann. . . . Ach, mein Theurer, wie bin ich glücklich! wie schön ist Italien! wie nimmt die Freude an allen Dingen, die ich sehe, die ich bewundere, fortwährend zu! . . Diese Gegenden sind für die Künstler gemacht, oder vielmehr: nur die Künstler sind im Stande, ihre Anmuth zu empfinden."

8. October 1822.

„Ich bin sehr begünstigt worden, ich gestehe es; ich dachte ein Genre zu ergreifen, welches man noch nicht kannte, und es hat gefallen; viele andre Künstler fangen an, ähnliche Gegenstände zu malen: es ist immer Vortheil, der erste zu sein. Als ich ankam, frappirte mich der Charakter dieser italienischen Gestalten, ihrer besonderen Sitten und Gebräuche, ihrer malerischen und rauhen Kleidungen; ich dachte dies mit aller Wahrheit, wie es mir möglich wäre, wiederzugeben, vor Allem aber jene Einfalt und jenen Adel, den ich bei diesem Volk bemerkte, das noch immer einen Zug seiner Vorfahren bewahrt. Was ich bisher gemacht habe, genügt mir noch nicht; ich hoffe, es wird mir besser gelingen. Indess sind meine Bilder, was sie auch darstellen, sehr gesucht: ich muss mir zu meiner italienischen Reise Glück wünschen, ich glaube, dass ich lange hier bleiben werde. Ein andrer Vortheil ist der, dass das Clima, statt mir zuwider zu sein, mir ausserordentlich wohl bekommt; ich habe niemals auch nur das leichteste Fieber gehabt."

„Uebrigens kostet mich meine Kunst sehr viel. Ich bin genöthigt, fortwährend Modelle für meine Bilder zu halten, ich habe den Entschluss gefasst, nicht einen Finger ohne diese Hülfe, die niemals betrügen kann, zu machen. Ich besitze eine beträchtliche Garderobe von all den Kostümen, die ich in der Umgegend finde und die mir gefallen. Ich mache Excursionen im wildesten Gebirge; ich finde dort ganz neue Motive für dies Genre, und das ist es, was gefällt. Im vorigen Sommer bin ich in Neapel gewesen, wo ich Vieles der Art gekauft habe. Ich machte den Weg mit mehreren Freunden zu Fuss, und ebenso zurück über Monte Cassino, wo wir nur durch ein Wunder den Händen der Räuber entgangen sind." U. s. w.

Februar 1823.

„Ich möchte, dass Du in diesem Augenblicke in Rom wärest. Der Karneval hat angefangen, und ich denke, dass Du mit Deinem heiteren Charakter dabei gute Unterhaltung haben würdest. Ich für mein Theil denke daran so wenig, dass ich glaube, ich werde nicht einmal den Corso besuchen; — dies Volksgewühl macht mich dumm." —

Im Jahre 1822 hatte er seinen jüngeren Bruder, Aurel Robert, — einen Künstler, dessen Name jetzt mit Achtung neben dem seinigen genannt wird, — zu sich nach Rom kommen lassen; er freute sich, die Studien des gleichgesinnten Jünglings zu leiten, und bewies überhaupt, wie aus zahlreichen Zeugnissen der vorliegenden Briefe hervorgeht, bis an seinen Tod die zarteste Sorgfalt für das Wohl desselben. Im Jahre 1826 kamen seine geliebte Mutter und seine Schwester zu ihm und führten seinen Haus-

stand. Verheirathet ist er nie gewesen. „Ich möchte wohl Deinem Rathe folgen (so schreibt er im Jahre 1826) und mir eine Frau suchen; aber die Zeit ist noch nicht gekommen und wird auch wohl nicht kommen. Ich habe so viele Pläne, über deren Ausführung Jahre hingehen werden."

Von diesen Jahren ab beginnt die Verbreitung seines Ruhmes; seine Bilder, deren er besonders nach den Pariser und Berliner Ausstellungen sandte, fanden entschiedenen Beifall; — wir erinnern hier nur u. A. an die trefflichen Räuberbilder, die wir vor mehreren Jahren auf den hiesigen Ausstellungen zu sehen das Glück hatten. Im Jahre 1825 war er zum Mitglied der Akademie der Künste zu Berlin ernannt worden. Die Glanzhöhe seines Ruhmes bezeichnet die Pariser Ausstellung vom Jahre 1831, auf welcher sein grosses Gemälde der Schnitter in den pontinischen Sümpfen erschien, ein Werk, das von enthusiastischen Verehrern als ein neues Evangelium gepriesen ward. Es ist zu bekannt, als dass wir etwas Besondres über seinen Werth hinzuzufügen hätten. Die Regierung, welche das Bild kaufte, ehrte das Verdienst des Meisters, indem sie ihn zum Ritter der Ehrenlegion ernannte.

Aus den Jahren zwischen 1826 und 1832 liegen uns keine Briefe Robert's vor. Die folgenden, welche er nach dieser Zeit an einen verehrten Künstler Berlins geschrieben hat, tragen ein andres, ein beängstigendes Gepräge; eine finstre Schwermuth hemmte den freien Aufschwung seines künstlerischen Genius, oder wenigstens: sie liess ihn an der lebendigen Kraft desselben zweifeln. Er hatte seinen Aufenthalt in Venedig genommen, um für die Anfertigung eines grossen Gemäldes, welches jetzt die laute Bewunderung der Pariser auf's Neue erweckt, — den Auszug adriatischer Fischer aufs Meer, — fortwährend die Umgebung derjenigen Natur, welche sein Werk verlangte, geniessen zu können. Das Clima von Venedig sagte seiner Gesundheit nicht zu; mehr jedoch, als diese körperliche Indisposition, scheint der unausgesetzte Anblick dieser Todtenstadt mit ihren verfallenen Palästen, mit all den traurigen Zeugen einer untergegangenen Herrlichkeit, die Melancholie seines Geistes genährt zu haben. Er konnte es nicht über sich gewinnen, sich dem Zauber dieser elegischen Umgebung zu entziehen und willenlos arbeitete er seinem traurigen Geschick in die Hände. Wir lassen wiederum einige Bruchstücke seiner Briefe folgen.

Der erste derselben (vom 21. März 1832) bezieht sich auf ein kleines anmuthvolles Gemälde, zwei Mädchen von Procida vorstellend, welches er für die Berliner Kunstausstellung d. J. anmeldet.

„Es hat mir sehr Leid gethan, dass ich Ihnen nicht, wie ich es Willens war, die Wiederholung eines Bildes schicken konnte, welches Sie in meinem Studium bemerkt haben, und welches eine Frau, weinend über den Trümmern ihres Hauses, vorstellt. Ich befand mich nach Ihrer Abreise (von Rom) so schlecht, dass ich sechs Monate auf dem Lande zuzubringen genöthigt war und auf keine Weise mich damit beschäftigen durfte. Hernach habe ich das Bild der pontinischen Sümpfe beendigt, welches Sie angefangen sahen, und kurze Zeit darauf habe ich Rom verlassen, um eine Reise nach Paris und in die Schweiz zu machen. Seit wenigen Monaten bin ich nach Italien zurückgekehrt. Ich habe mich in Florenz aufgehalten und dort einige kleine Bilder gemalt. Eins von diesen schicke ich Ihnen, denn ich gebe viel darauf, dass man mich in Berlin nicht vergisst; aber ich bin betrübt, dass es nicht von grösseren Dimensionen ist. Ich schreibe

Ihnen von Venedig, wo ich mich, ich denke, ziemlich lange aufhalten werde, um eine Composition von der Grösse der Schnitter auszuführen; ehe dies Bild nicht vollendet ist, werde ich nichts Andres anfangen können."

8. Juni 1832.

„Ich danke Ihnen für die Aufforderung, ein bedeutendes Bild für eine folgende Ausstellung zu schicken; ich kann Ihnen versichern, dass meine Absicht sehr dahin gerichtet ist und dass ich mein Möglichstes zur Ausführung derselben thun werde. Aber meine Gesundheit, die nicht stark ist, verbietet mir Verpflichtungen einzugehen, die ich nicht erfüllen könnte, und das würde mir Sorgen machen; sie verhindert mich zu arbeiten, wie ich es wünsche, und selbst in diesem Augenblick darf ich mein Zimmer nicht verlassen. Ich liebe Venedig sehr; aber das Clima ist hier so feucht, dass es den Fremden nicht zusagt, und ich leide daran. Aber da ich ein Bild angefangen habe, welches ich nirgend anders vollenden könnte, so schmeichle ich mir, dass ich mich mit etwas Ausdauer acclimatisiren werde."

24. Juni 1832.

„Seit dem letzten Briefe, den ich Ihnen zu schicken die Ehre hatte, habe ich mich ernstlich unwohl befunden. Seit einigen Tagen habe ich meine Arbeiten wieder vornehmen können, und dies macht mir Freude; denn wenn ich arbeiten kann, so hoffe ich immer noch meine Pläne auszuführen."

1. September 1832.

„Ich werde noch einige Monate in Venedig zubringen, wo ich mein angefangenes Gemälde zu beenden beschäftigt bin. Aber meine Gesundheit ist während des ganzen Sommers so schlecht gewesen, dass meine Arbeit sich sehr verzögert hat, und ich weiss noch nicht, welchen Erfolg sie haben wird."

28. October 1832.

„Seit einigen Wochen befinde ich mich merklich besser und es wird mir möglich sein, hier zu bleiben, bis mein Bild vollendet ist. Venedig gefällt, oder besser gesagt: es interessirt alle Fremden, die hieher kommen und noch mehr die Freunde der Kunst und die Künstler; aber wenn man sich längere Zeit hier aufhält, so findet man so viel Frieden und Ruhe, dass ernste und zur Melancholie geneigte Gemüther sich hier mehr gefesselt fühlen, als in den grossen Hauptstädten, wo man so selten mit sich allein sein kann."

Robert's Zustand hatte seiner Familie, die ihn in Venedig allein wusste, grosse Besorgnisse gemacht. Sein Bruder Aurel, der sich bis dahin in Paris aufgehalten hatte, reiste am Ende des Jahres zu ihm, fand jedoch seinen Zustand bereits wieder beruhigend. Doch war der nächste Sommer nicht ohne neue Sorge.

10. November 1833.

„Sie werden mit Erstaunen hören, dass das Bild, welches ich vor so langer Zeit bereits angefangen, noch nicht beendet ist. Was das anbetrifft, so weiss ich sehr wohl, wie nöthig eine gute Gesundheit ist, um mit einigem Erfolg arbeiten zu können; und wenn dieser Sommer auch für

mich nicht so traurig gewesen ist, wie der vorige, so hat er doch meine Arbeit wiederum sehr hingehalten. Die Vernunft hätte mich schon lange nöthigen sollen, Venedig zu verlassen; aber ein unmerklicher Eigensinn hat mich bis jetzt hier zurückgehalten. Die Beendigung dessen, was ich unternommen, lag mir fortwährend im Sinne, und es würde mich sehr gedrückt haben, wenn ich ein Werk, das mir schon so viel Zeit gekostet, hätte aufgeben sollen. In meinen Augen wäre dies ein Beweis von Entmuthigung und das Bewusstsein derselben mir gewiss noch schädlicher gewesen. Ohne desshalb Venedig zu verlassen, habe ich seit einiger Zeit andre Arbeiten unternommen. Dies hat den guten Erfolg gehabt, dass ich mich jetzt sehr wohl fühle, und ich hoffe, dass ich in Kurzem die Genugthuung haben werde, — nicht etwas Bedeutendes aufzuweisen, aber wenigstens mein Unternehmen beendet zu sehen."

Das Jahr 1834 ging vorüber, ohne dass sich aus seinen Briefen weitere besorgliche Zustände entnehmen lassen. Um sich während der Hitze des Sommers nicht zu sehr anzustrengen, begann er eine Replik seiner Schnitter im Auftrage des bekannten Kunstfreundes, Grafen Raczinsky, zu Berlin. Der letzte der vorliegenden Briefe vom 7. November v. J. ist voll Freude über die sehr günstige Aufnahme, welche die Bilder des Bruders auf der letzten Berliner Ausstellung fanden. Bald darauf hatte er die Genugthuung, sein grosses Gemälde vollendet und dasselbe zur diesjährigen Pariser Ausstellung abgehen zu sehen. Das Bild wurde ungebürlicher Weise am Grenz-Zollbüreau zurückgehalten, und kam durch diesen Umstand erst nach dem für die Einlieferung der Kunstwerke festgesetzten Termine in Paris an. Kleinliche Rücksichten, — vielleicht auch Neid gegen den Ruhm des grossen Mannes, — verweigerten dem Bilde die Aufnahme in den Salon. Robert erfuhr dies, und er war, wenigstens in dieser späteren trüben Periode seines Lebens, nicht unempfindlich gegen Zurücksetzungen der Art, indem er darin einen Beweis eigner Untüchtigkeit zu finden glaubte. So schrieb er z. B. im Jahre 1832: „Ich habe in dieser Zeit ein kleines Bild an Herrn . . . geschickt, der es nicht passend für seine Gallerie befunden hat: ich muss besorgen, dass mir dieser Fall wieder begegnet."

Leopold Robert endete sein Leben am 20. März 1835 durch Selbstmord. Bei der Leichenöffnung ergab sich, dass sich im Innern des Gehirns Wasser angesammelt hatte. Die Künstler aller Nationen, die sich zu Venedig befanden, folgten seinem Leichname zur Bestattung auf dem Lido, wo der protestantische Kirchhof sich befindet.

Die etwanigen besonderen Gründe dieser furchtbaren That sind zur Zeit noch unbekannt. Doch welchen Anlass wir uns auch vorstellen mögen, und wenn wir auch alle Schwermuth seines Geistes und alle Kränklichkeit seines Körpers hinzunehmen, nichts reicht hin, um dies Entsetzlichste bei einem Künstler begreifen zu können, dessen Werke den Stempel der höchsten, stets gleichen Seelenreinheit tragen. Der Wahnsinn des Selbstmordes schreitet in unsern Tagen durch die Welt; aber Robert war fern davon, sein Leben für hohle Puppen, die man mit dem Namen einer „Idee" aufstutzt, oder für klägliche Leidenschaften hinzuwerfen. Wir schaudern, wenn wir in diesen Abgrund blicken; — wer mag es noch sagen, dass er Herr ist über den Dämon seines Inneren? —

Wir glauben, dass es unsern Lesern genehm sein wird, wenn wir schliesslich Einiges von den Berichten französischer Journale über das

letzte Werk des abgeschiedenen Meisters folgen lassen. Am 3. April wurde dasselbe — zu spät für den Maler — nach langen Hindernissen öffentlich ausgestellt. Das Journal des Débats schildert es folgender Gestalt:

„Die Dimension des Gemäldes ist grösser als die der Madone de l'Arc und der Schnitter, zu denen es kein Pendant bildet. Der Maler hat in denselben den Auszug zum Fischfang, in der Umgegend von Venedig, dargestellt. Am Ufer, neben den segelfertigen Kähnen, sieht man die Fischer des adriatischen Meeres versammelt, in Gegenwart ihrer Mütter und Frauen, welche traurig die Zurüstungen zur Abreise unterstützen. Der Patron der Barke hält das Fischgeräth in den Händen und scheint seinen Leuten das Zeichen zu geben. Ein junger Mensch im Vordergrunde bringt ein grosses Netz in Ordnung, während derjenige, welcher den Kompass hält, den Himmel betrachtet und das Wetter zu beobachten scheint. Diese und einige andre Figuren bilden die rechte Seite der Composition, während auf der linken eine sitzende Alte und eine junge Frau, die ihr Kind in ihren Armen hält, sich befinden; in ihnen drückt sich jene stumme Traurigkeit aus, die man bei dem Gedanken an ein Unternehmen empfindet, in dessen Folge Gefahr und Unheil nahe sind. Es herrscht in der ganzen Scene sowohl unter den Männern als unter den Frauen, eine innere, tiefe Sorge, welche der Maler mit der grössten Kunst nach den verschiedenen Personen modificirt hat. Dieses Gefühl bemächtigt sich mit Gewalt des Beschauers. — In solchem Betracht ist dies neuste Gemälde L. Robert's dramatischer gehalten als die Schnitter. Was die Eigenthümlichkeit der Situation, der Kostüme, der Stellungen und Physiognomieen anbetrifft, so steht dies letzte Werk in nichts gegen das vorige zurück; und die Fischer des adriatischen Meeres, obschon in der Erscheinung von den Bewohnern der pontinischen Sümpfe gänzlich verschieden, haben ebenfalls ein Gepräge von Adel, von Kraft und Schönheit, welches einen Jeden anzieht. Die junge Frau, die zur Erde blickt, indem sie ihr Kind an sich schliesst, ist von bewunderungswürdigem Ausdrucke, ebenso wie die Alte, welche daran denkt, wie sie vielleicht die Rückkehr der Fischer nicht mehr erleben wird. Im Uebrigen ist das Werk mit den zum Fischerleben gehörigen Details angefüllt, welche sowohl durch eigenthümliche Anordnung, als durch die vollendete Kunst der Darstellung anziehen. Noch bemerkt man, hinter dem jungen Menschen, der im Vorgrunde die Netze ordnet, einen Knaben, der ein Madonnenbild trägt; er folgt den Schritten des Patrons und scheint, in seiner Unkenntniss mit den Gefahren des Meeres, ungeduldig auf die Einschiffung zu warten, um seine erste Fahrt mitzumachen. — Das Bild ist bereits in Privatbesitz übergegangen."

Aus den geistreichen Berichten des Temps entnehmen wir die folgende Stelle:

„Alles, was wir an den Schnittern bewundert haben, findet sich in Leopold Robert's letztem Werke wieder. Nur glauben wir, dass seine grossartige und freie Ausführung noch an Kraft und Wirkung gewonnen hat. Was die Composition, den Styl, den Gedanken betrifft, so ist es dieselbe Poesie, derselbe Adel, dieselbe Anmuth. Fast alle Figuren sind in Ruhe; drei oder vier allein bewegen sich, und dieses sind die mindest bedeutenden. Der Gegenstand, die Handlung sind nichts: man sieht nur Fischer und nichts mehr. Aber welche Menschen! welche Natur! welche grossartigen Formen! welcher Ausdruck in ihren ruhigen und unbeweglichen Zügen! welches Leben und Gefühl in diesen südlichen Physiogno-

mieen, die zugleich so leidenschaftlich und so nachdenklich sind! Was gäbe es Unmögliches für diese im Moment unthätigen Menschen? Sie werden alles thun, was die Leidenschaft einhauchen, was das Herz verlangen und der Arm ausführen kann. Sie sind im Begriff abzureisen, den Stürmen des Meeres auf einer zerbrechlichen Barke Trotz zu bieten; sie werden Hunger und Durst zu dulden haben, aber sie sind entschlossen und furchtlos. Dies ist ihr Leben, es ist das Loos des Fischers; oder, besser gesagt: es ist das Loos des Menschen auf dieser Erde. Denn wer verbietet uns, gerade in dem Auszuge der Fischer das Bild des menschlichen Lebens zu sehen, wo uns so viele Hindernisse in der Erfüllung unsres Schicksales erwarten, wo man so viel moralische und physische Kraft entwickeln muss, und oft vergebens? Wundert euch darum nicht, wenn in all diesen Physiognomieen etwas Ahnungsvolles liegt, was ihr euch nicht erklären könnt. Wenn diese Fischer euch so imponiren, wenn ihre Haltung euch überwältigt, wenn sie eure Ehrfurcht in Anspruch nehmen, so ist es, weil der Künstler ihrem Antlitz das Siegel der Menschheit aufgeprägt hat; es sind bevorrechtete, edle, schöne Wesen, die sich als die Herren der Schöpfung erkennen; aber die nur einen Tag leben und es wissen; die nicht wissen, woher sie kommen und wohin sie gehen, und deren kurzer Lauf nichts ist, als ein fortwährender Kampf."

„Dieser tragische Eindruck, der durch einen scheinbar so anmuthigen Gegenstand hervorgebracht wird, ist wie ein Widerschein der Phantasie des Künstlers, welche bereits in sein unseliges Verhängniss hineingezogen war und sich vielleicht, unwissend, seinem Werke aufgeprägt hat. Dass sein Tod unmittelbar der Vollendung seines Gemäldes folgte, giebt unwillkürlich diesen Gedanken an die Hand; aber es ist diese Erklärung nicht nöthig. Die Schnitter zeigen bereits jenen ernsten und melancholischen Charakter; in den Fischern tritt er nur ungleich entschiedener hervor. Leopold Robert war ein philosophischer Maler und ein eben so grosser Dichter. Stets aber war es die Eigenthümlichkeit der Malerei und Dichtung höchsten Ranges, dem tragischen Ernste sich zuzuneigen." —

Ein Besuch in München.

(Museum 1835, No. 24, f.)

Die grossartige Thätigkeit im Bereiche der Kunst, welche durch den jetzt regierenden König von Bayern in kürzester Zeit hervorgerufen ward und durch seinen beharrlichen Willen fort und fort an Ausdehnung gewinnt, erweckt die entschiedene Bewunderung des Reisenden und fordert zu ernster Betrachtung auf. Unternehmungen von so bedeutendem Umfange, mit so grosser Liebe und der Anstrengung so mannigfaltiger Kräfte durchgeführt, bilden eine zu bedeutende Erscheinung in der Entwickelung der Kunst unsrer Zeit, als dass wir umhin könnten, dieselben in ihrem selbständigen Werthe, in ihrem Zusammenhange mit frühern Leistungen, in ihren Verheissungen für die Zukunft uns nach Möglichkeit klar zu machen.

Kommt man von Norden her nach München, so wird man durch eine Prachtstrasse von beträchtlicher Länge und Breite empfangen; es ist die neue Ludwigsstrasse, deren Seiten durch gewaltige Paläste, fast sämmtlich in den letzten Jahren erbaut, eingefasst sind. Gleich neben dem Thore, zur Linken, erhebt sich der Bau der neuen Ludwigskirche, welcher bereits bis zum Ansatz der beiden Thürme emporgestiegen ist; daneben die grosse neue Bibliothek; gegenüber ein andres öffentliches Gebäude, welchem demnächst noch der Neubau der Universität u. a. m. hinzugefügt werden sollen. Weiterhin kommt rechter Hand das herzogl. Leuchtenberg'sche Palais, gegenüber das Odeon; auf der andern Seite der Bazar mit seinen Arkaden. Letzterem schliesst sich, dem Hofgarten zugewandt, ein neuer Flügel der königlichen Residenz an, der so eben emporgeführt ist; ein andrer Flügel dieses weitläuftigen Gebäudes, der sogenannte neue Königsbau, ist bereits mit all seinen unzähligen inneren Dekorationen soweit vollendet, dass er noch in diesem Jahre bezogen werden wird. Die Hofkapelle (die sogenannte Allerheiligenkapelle), die ebenfalls mit der Residenz verbunden ist, nähert sich mit starken Schritten ihrer Vollendung. Von der Ludwigsstrasse ab ziehen sich rings um den Hauptheil der Stadt, welcher nördlich der Isar gelegen ist, die Anlagen neuer Strassen, die grösstentheils durch bedeutende, geräumige Wohnhäuser gebildet werden. Hier stösst man zunächst auf das mächtige Gebäude der Pinakothek, weiterhin auf die zierlichere Glyptothek; letzterer gegenüber wird eine neue Kirche mit einem Kloster errichtet werden. Unfern ist der Platz mit dem 100 Schuh hohen bronzenen Obelisken. Dann kommt die, bereits seit einigen Jahren vollendete protestantische Kirche. In der Vorstadt Au, welche südlich der Isar liegt, erhebt sich ebenfalls eine bedeutende Kirche, deren Bau wiederum bereits bis zum Ansatz des Thurmes fertig ist.

Diese sämmtlichen bedeutenden Architekturen werden durch Malerei und Sculptur, im ausgedehntesten Umfange dieser Künste, ausgeschmückt. Der neue Königsbau ist in all seinen bedeutenderen Räumen mit Wandgemälden versehen, welche Scenen nach den Dichtungen der Griechen und Deutschen (des Mittelalters und der neueren Zeit) enthalten und von verschiedenen Künstlern, Schnorr, Kaulbach, Hermann u. s. w. ausgeführt sind. In dem andern Flügel der Residenz wird Schnorr die Geschichte der Hohenstaufen malen. Die Allerheiligen-Kapelle wird von H. Hess mit Fresken auf Goldgrund ausgemalt und ist zum grösseren Theil bereits fertig. Die Glyptothek prangt in ihren beiden Festsälen mit den Fresken von Cornelius, welche die Hauptmythen der Griechen darstellen. In dem Corridor, welcher sich neben den Gemäldesälen der Pinakothek hinzieht, wird die Geschichte der Malerei, nach Cornelius Entwürfen, bildlich dargestellt. Die Ludwigskirche wird von Cornelius ganz mit Freskogemälden ausgefüllt werden; das grösste derselben — das jüngste Gericht, über dem Hochaltar — wird 60 Fuss in der Höhe messen; der Künstler hat die Cartons bereits vollendet. Für die Basilika, welche der Glyptothek gegenüber errichtet werden soll, hat H. Hess den Auftrag erhalten, die Geschichte des Christenthums in Bayern zu malen. Für die Kirche in der Vorstadt Au werden die prachtvollsten gemalten Fenster angefertigt. Die protestantische Kirche enthält ein grosses Deckengemälde von Hermann. Die Reihe der Arkaden, welche sich auf der einen Seite des Hofgartens hinzieht, ist ganz mit Fresken — in ihren Hauptbildern die Geschichte des bayerischen Fürstenhauses und 27 italienische Landschaften darstellend — ausgefüllt. So wird end-

lich auch das alte Isarthor, welches eine Reminiscenz an die mittelalterlichen Zustände der Stadt bildet und als solche wiederhergestellt ist, mit einem grossen historischen Freskogemälde durch Neher geschmückt.

Nicht minder sind die grossartigsten Unternehmungen für Sculptur eingeleitet. In den meisten der genannten Gebäude sind die Dekorationen des Innern mit bedeutenden Reliefs versehen, welche von verschiedenen Künstlern herrühren. Vornehmlich herrscht in Schwanthalers Atelier die grösste Thätigkeit. Eine Reihe von Kolossalstatuen der Glieder des bayerischen Fürstenhauses, für den neuesten Flügel der Residenz bestimmt; vier und zwanzig Modelle zu Statuen der berühmtesten Maler christlicher Zeit, welche auf der Pinakothek errichtet werden sollen; Statuen für den Giebel der Glyptothek; Kolossalstatuen Christi und der Evangelisten für die Façade der Ludwigskirche; Kolossalstatuen für den Giebel der Walhalla bei Regensburg und Büsten für das Innere eben dieses Monumentes, — alles dies sehen wir hier in eben so würdiger wie schöner Ausführung zum Theil begonnen, zum Theil seiner Vollendung nahe oder bereits vollendet. Des grossen Monumentes für den verstorbenen König von Bayern, welches nach Rauch's Modellen gegossen wird und noch in diesem Jahre aufgestellt werden soll, möge hier nur beiläufig gedacht werden. Ebenso erinnern wir auch nur im Allgemeinen, um die Ausdehnung der durch König Ludwig hervorgerufenen Thätigkeit zu bezeichnen, an den grossen Bau der Walhalla, ihre zahllosen Büsten und an die Viktorien, welche Rauch für ihre Räume arbeitet; an die Restauration des Regensburger Domes, vornehmlich an die prachtvollen Glasgemälde, mit denen die Fenster dieses würdigen Gotteshauses in neuester Zeit geschmückt worden sind: an die Restauration des Bamberger Domes; an das Dürer-Monument für Nürnberg, dessen von Rauch gearbeitetes Modell lange bekannt ist, u. s. w.

Wir wollen im Folgenden einzelne dieser grossen Kunstunternehmungen näher betrachten und uns den Geist, aus welchem sie hervorgegangen sind, verständlich zu machen suchen. Wir wenden uns zuerst zu den Leistungen der Architektur. Der bedeutendste unter den Münchner Architekten, wenigstens derjenige, welcher den grössten Einfluss auszuüben scheint, ist Herr von Klenze. Es ist bekannt, dass dieser Künstler die Baukunst der Griechen für die allein gültige erklärt hat, dass seine Schöpfungen jedoch keinesweges von bedeutenden Missverständnissen seiner Vorbilder frei sind. Dies zeigt sich denn auch an seinen in München ausgeführten Werken. Die Glyptothek mit der Dekoration ihres ionischen Prostyls und ihren Nischenwänden, die Pinakothek mit ihren Arkadenfenstern zwischen vortretenden Halbsäulen, der neue Königsbau mit griechischen Gebälken und weitstehenden Pilastern zwischen den schweren Bossagen eines Palastes Pitti, die Allerheiligen-Kapelle, die eine Nachbildung lombardischer Kirchen vorstellen soll, — alle diese Monumente geben hiefür schon hinlängliche Belege. Höchst auffallend ist jedoch der neueste Flügel der Residenz, welcher gegen den Hofgarten zu gelegen ist. Ueber einer offnen Vorhalle, aus zehn starken Pfeilern und Bögen bestehend, bildet sich hier im Hauptgeschoss eine ähnliche Halle, deren Pfeiler jedoch minder stark sind, so dass noch ionische Säulen vor ihnen frei vortreten. Diese Säulen tragen kein durchlaufendes Gebälk; es kröpft sich das Gebälk der Pfeiler nur — nach der Sitte des achtzehnten Jahrhunderts — über den Säulen hervor. Wir glauben, dass diese einfache Angabe zur Charakteristik des Architekten hinreichen wird. Doch muss hinzugefügt werden, dass es den inneren

Räumen seiner Gebäude insgemein nicht an grossartigen und würdigen Verhältnissen fehlt; die Glyptothek namentlich giebt hievon erfreuliche Beispiele, und die Pracht der mit farbigem Stuckmarmor bekleideten Wände erhöht das Gefällige des allgemeinen Eindrucks. Im Detail aber möchte man gern wiederum Manches anders wünschen, besonders in den beiden von Cornelius ausgemalten Festsälen. Hier steht das Gewaltige der Anordnung kolossaler Gemälde im schweren Halbkreise durchaus in keinem Verhältniss zu der darunter befindlichen dünn römischen Pilaster-Architektur: ein Widerspruch, welcher eben aus der Vermischung gänzlich heterogener Elemente hervorgeht und hauptsächlich Schuld ist, dass die Gemälde auf den ersten Anblick zum Theil manierirt erscheinen, was sich beträchtlich verringert, wenn man dieselben bei längerer Anschauung von ihrer architektonischen Umgebung sondert. Die grossen Säle der Pinakothek werden ebenfalls, wenn sie vollendet sind, im Ganzen einen sehr bedeutenden Eindruck machen; aber die Dekoration ihrer Wölbungen ist wiederum häufig wirr und willkürlich.

Die Architekturen, welche von Hrn. Gärtner ausgeführt werden, — die Ludwigskirche, die Bibliothek, u. s. w. sind im byzantinischen Style, welchen dieser Baumeister (wie Hr. Hübsch in Karlsruhe) für denjenigen zu halten scheint, der mit den Bedürfnissen unsrer Zeit am meisten übereinstimmt. Die einfachen Bogenfenster seiner Paläste, die eigenthümlichen Gesimse dieses Baustyles haben allerdings etwas Imponirendes; auch bildet sich seine Kirche in ihrer Hauptanlage, in ihren Verhältnissen und Hauptformen, würdig und bedeutend. Doch traten uns auch hier Missverständnisse des erwählten Baustyles entgegen. Hinter dem Altarraume schliesst die Kirche willkürlich und unmotivirt durch eine gerade Wand ab; während die mittelalterlichen Gebäude dieses Styles in der halbrunden Altarnische einen ebenso vollendeten wie beruhigenden Abschluss finden. Ebenso glauben wir in den bereits ausgeführten Gliederungen unharmonische und willkürliche Zusammenstellungen bemerkt zu haben. Ein freieres Urtheil wird jedoch erst nach der Vollendung des Baues und nach seiner Befreiung von den verhüllenden Gerüsten möglich sein.

Die Kirche in der Vorstadt Au wird von Hrn. Ohlmüller im gothischen Style erbaut. Sie ist einfach, in leichten Formen und Verhältnissen, emporgeführt: die Einfassungen der Fenster sind aus gebranntem Stein (wie das ganze Gebäude) leicht und klar verständlich gebildet. Ueber die Façade enthalten wir uns eines näheren Urtheils, da sie gegenwärtig unter einem Bretterverschlage stand und uns nur aus einem kleinen Kupferstiche bekannt ist, nach welchem sie freilich mehr den Charakter einer Dekoration als den eines organischen Ganzen haben dürfte. — Die protestantische Kirche, von Hrn. Pertsch erbaut, ist ein wenig gelungener Versuch, eine entsprechende Form für den protestantischen Ritus zu erfinden.

Unter den grossartigen Unternehmungen im Bereiche der Wandmalerei sind die Fresken in den Arkaden des Hofgartens für die allgemeinste Anschauung bestimmt. Sie sollen das Volk durch bildliche Darstellung würdiger Gegenstände auf eine höhere Ansicht des Lebens hinleiten. Sie bestehen aus zwei verschiedenen Cyklen. Der erste enthält, wie bereits bemerkt, eine Reihenfolge von sechzehn historischen Gemälden, welche die grossen Thaten und die allmählige Erhebung des Hauses Wittelsbach bis auf den verstorbenen König Maximilian Joseph darstellen. Sie sind von

verschiedenen Künstlern ausgeführt und von sehr verschiedenem Werthe. Da sie jedoch, soviel wir wissen, zu den ersten Versuchen der Freskomalerei in München gehören, so dürfen wir hierauf, wie auf die theilweise Verdumpfung der Farben kein zu grosses Gewicht legen. Einige sind immerhin als bedeutende Leistungen zu bezeichnen. Ein Umstand indess ist dem Berichterstatter bei der Betrachtung dieser Gemälde aufgefallen, — derselbe, welcher ihm schon häufig bei der Anschauung historischer Darstellungen (in Kupfern zu geschichtlichen Werken u. a. m) befremdlich war, — dass nemlich in ihnen nicht sowohl charakteristische ethische Monumente, in denen sich das innere Leben der Zeit spiegelt, als vielmehr jenes äussere Schaugepränge der Geschichte: Belehnungen, Krönungen, kirchliche Trauungen, Kampfscenen u. s. w. vorgeführt sind. Hier blieb dem Künstler wenig mehr übrig, als wohlgefällig zu ordnende Gruppen, effektvolle Stellungen und historische Genauigkeit in den Kostümen. Nur in Einem Bilde vornehmlich finden wir einen tieferen Inhalt. Dies ist die Darstellung des Sieges, welchen Kaiser Ludwig der Baier über seinen Gegner Friedrich von Oestreich bei Ampfing im Jahre 1322 erfocht. Hier hat der Maler (Hr. Hermann) über die Gestalt des besiegten Friedrich, welcher gefangen vor seinen Gegner geführt wird, eine wundersame ritterliche Poesie, zugleich mit einer leisen Andeutung geringerer Kraft ausgegossen, während die Gestalt des bairischen Fürsten mehr das Recht der Stärke personificirt. Wir begreifen den Vorgang, wir fühlen seine innere Nothwendigkeit, aber unser Interesse ist ein tragisches, es gilt dem besiegten Helden. — Diesen historischen Darstellungen gegenüber, in den dreieckigen Feldern zwischen den offenen Bögen, sind allegorische Figuren des Krieges, der Jagd, der Frömmigkeit, des Reichthums u. s. w. angebracht, unter welchen sich im Einzelnen die schönsten und würdigsten Gestalten vorfinden; wie auch die kolossalen Gestalten der Bavaria und der vier bairischen Flussgötter, über den schmalen Seiten des Bogenganges grossartige Erscheinungen sind. Der zweite Cyklus, welcher sich zwischen den Thüren des Bazars hinzieht, enthält 27 italienische Landschaften. Diese sind mit zierlichen architektonischen Gerüsten eingerahmt; über ihnen befinden sich Felder von rothbrauner Farbe mit ähnlicher Einrahmung und mit zierlichen Figuren und Gruppen nach pompejanischer Weise geschmückt. Das Gewölbe dieses Theiles der Arkaden ist mit Zweigen und Ranken auf weissem Grunde, mit farbigen Feldern, in denen Thierfiguren angebracht sind, u. dergl. dekorirt. Die Landschaften, von Hr. Karl Rottmann gemalt und im Jahre 1833 vollendet, gehören grösstentheils zu den meisterhaftesten Erzeugnissen der neuern Freskomalerei. Das Licht, der Glanz, die Kraft in diesen Farben, die Klarheit der Lüfte, die Durchsichtigkeit der Gewässer, der zarte Duft über den Fernen, die grandiosen Formen der Bergzüge, die höchst glückliche Gesammt-Anordnung, — alles dies ist nicht wohl mit Worten zu schildern; unsre Bewunderung steigert sich, wenn wir an die schwierige Technik der Freskomalerei denken, welche durchaus nur eine stückweise Vollendung des Gemäldes erlaubt. Unter den vorzüglichsten nennen wir die Ansicht von Trient, Perugia, der römischen Campagna, des Lago di Nemi, von Terracina, des Golfes von Bajae, von Palermo, des Aetna, des Theaters von Taormina, von Messina, Reggio, u. s. w. Mit grösstem Bedauern haben wir bemerkt, dass diese unvergleichlichen Meisterwerke an diesem offenen Orte mehrfachen Verderbnissen ausgesetzt sind; bei mehreren sind die Farben, vornehmlich im

Vorgrunde, bereits beträchtlich eingeschlagen; fast alle sind durch den frechsten Muthwillen, durch Risse u. dergl. verletzt, und nur hie und da nothdürftig restaurirt. Ueber den Landschaften, in dem Rahmen, sind die bekannten Distichen angebracht, welche König Ludwig selbst für die einzelnen Bilder gedichtet hat.

Den edelsten und grossartigsten Eindruck unter den historischen Fresken, welche dem Berichterstatter zu sehen vergönnt war, machen diejenigen, welche die Festsäle der Glyptothek ausschmücken und von Cornelius entworfen, zum Theil auch von ihm selbst ausgeführt sind. Es tragen diese Gestalten das Gepräge eines eigenthümlichen Adels; sie sind, wie sich die Aesthetiker ausdrücken, im hohen Style componirt; sie haben jene plastische Anordnung, jene strenge Bezeichnung der Formen, jenen reinen Styl in der Gewandung, vor Allem jenen Ausdruck heroischer Kraft, der für die Darstellung antiker Gegenstände erfordert wird. Einen höchst erfreulichen Eindruck macht der Göttersaal, indem hier ein treffliches Verhältniss zwischen den einzelnen Gemälden unter sich, so wie zu den Hauptformen ihrer räumlichen Umgebung vorherrscht; im trojanischen Saale ist dieses Verhältniss verloren und die kolossalen Gestalten der drei Hauptbilder sprengen die ohnedies (wie bereits bemerkt) nicht günstig dekorirte Architektur auseinander. Hiezu kommt noch, dass mehrfach sich in diesem Saale gewisse manieristische Uebertreibungen, in der Bewegung sowohl wie in der technischen Ausführung, vorfinden, die freilich nicht dazu dienen, den eben berührten Mangel wieder gut zu machen. Indess verkennen wir keinesweges, dass gleichzeitig die in eben diesem Saale enthaltenen Darstellungen theilweise zu den grossartigsten Schöpfungen des Meisters gehören; wir erinnern nur an die Composition der Eroberung von Troja, an jene Gruppe des Menelaos und Meriones, welche den gefallenen Patroklos aus dem Getümmel der Schlacht hinwegtragen, an die Entführung der Helena (grau in Grau auf goldnem Grunde u. s. w.). Ins Einzelne dieser Darstellungen einzugehen, ist nicht unsre Absicht; sie sind von Andern schon zur Genüge beschrieben. Wir glauben nur, dass wir den Wunsch vieler Freunde der Kunst aussprechen, wenn wir die Kunsthandlungen auffordern, die Schätze dieser bildlichen Dekorationen der Glyptothek im Umrisse oder leichten Radirungen herauszugeben; die verschiedenen Basreliefs, vornehmlich die höchst anmuthigen Arbeiten Schwanthalers, würden hiebei natürlich nicht auszuschliessen sein. Auch glauben wir, dass die Erlaubniss des hochsinnigen Stifters dieser Werke für ein solches Unternehmen nicht ausbleiben würde.

Die Freskomalereien, welche unter der Leitung von H. Hess und nach seinen Cartons in der Allerheiligen-Kapelle ausgeführt werden, sind, nach byzantinischer Weise, auf Goldgrund angeordnet. Die Gemälde befinden sich an dem Gewölbe und den oberen Wänden dieses Gebäudes; der Raum der vordern Kuppel umfasst die bedeutendsten Ereignisse des alten Testamentes, der der zweiten Kuppel die Ereignisse und Gestalten des neuen. Es ist das Feierliche und Erhabene, welches der Goldgrund bedingt, hier im Allgemeinen mit grossem Glück aufgefasst und eigenthümlich belebt; das Ganze wird nach seiner Vollendung gewiss einen wunderbaren und überwältigenden Eindruck hervorbringen. Aber ich meine, der hemmende Einfluss, welchen der Goldgrund durchhin bei den Darstellungen wirklicher Ereignisse und Handlungen ausübt, stimmt im Wesentlichen doch nur mit der Gefühlsweise einer noch befangenen Zeit,

während wir der Befreiung der Kunst durch die grosse Zeit des Cinquecento theilhaftig geworden sind.

Das grosse Deckengemälde Hermann's in der protestantischen Kirche stellt die Himmelfahrt Christi dar. Es herrscht in demselben ein sehr ernstes würdiges Gefühl, ein hochfrommer Eifer; die Gestalten sind in schönen, strengen Formen gezeichnet. Nur geht eine gewisse Symbolik durch die figurenreiche Composition, welche nach unserm Gefühle die Grenzen der Kunst bereits überschreitet und, wie es scheint, der Grund ist, dass wir in dem Bilde nicht sowohl ein grosses Ganze, als vielmehr verschiedene einzelne Gruppen, die an sich freilich sehr wohl geordnet sind, bemerken. Zu bedauern ist übrigens, dass dies grosse Werk sich an der flachen Decke der Kirche befindet und nur mit höchster Unbequemlichkeit betrachtet werden kann.

Die Fresken im Corridor der Pinakothek enthalten, so weit sie vollendet sind, einzelne schöne und würdige Compositionen; die Mehrzahl derselben schien dem Berichterstatter minder anziehend. Ueberhaupt mag es eine sehr kritische Aufgabe sein, die Geschichte der Malerei zu malen; die eigentlichen Lebenspunkte einer solchen bleiben gewiss noch ungleich mehr verborgen, als bei jenen Haupt- und Staatsactionen, welche wir in den Arkaden des Hofgartens kennen gelernt haben. — Die unzähligen Freskogemälde, mit welchen zwanzig Zimmer und Säle des neuen Königsbaues ausgeschmückt sind, waren dem Berichterstatter leider nicht zugänglich. — Die gemalten Fenster für die Kirche in der Au zeichnen sich durch meisterhafte Composition der gothischen Ornamente, sowie durch die leuchtenden, vollkommen reinen Farben und ihre harmonische Zusammenstellung aus .....

Wir haben hiemit ein flüchtiges, aber unbefangenes Bild der vorzüglichst hervortretenden Leistungen neuerer Kunst, welche wir in München kennen gelernt, wiederzugeben versucht. Wir sahen viel des Grossen und Herrlichen beabsichtigt, vieles Würdige mit Energie durchgeführt; wir mussten jedoch zugleich, zur Steuer der Wahrheit, manch einen Tadel mit aussprechen. Wird es nun, bei dem Einfluss, den so grossartig eingeleitete Unternehmungen nothwendig auf die Entwickelung der deutschen Kunst ausüben müssen, verderblich wirken, wenn wir in der Münchner Architektur griechische, römische, byzantinische, gothische, neuitalienische Systeme friedlich nebeneinander bestehen sehen, gleich als ob unsre Zeit mit der Gefühlsweise so verschiedener Zeiten in der That harmoniren könnte? Wird es nachtheilige Folgen haben, wenn in der Malerei die kindlich alterthümliche Anwendung des Goldgrundes wieder hervorgesucht wird, wenn man in der Wahl historischer Darstellungen sich noch keines wahrhaft gültigen Princips bewusst geworden ist? wenn sonst noch vielleicht hie und da Missfälliges hervortreten mag? — Ich glaube, nein. Unsre Zeit ist durchaus erst in der Entwickelung neuer Elemente der Kunst begriffen; und es ist nothwendig, dass wir hiebei alle unsre Studien (und uns liegen deren so viel mehrere vor, als dies in frühern Zeiten der Fall war) auch äusserlich verarbeiten müssen. Wir können das, was wir gelernt haben, nicht leichtsinnig von uns werfen; wir können einzig nur auf diesem Wege der Geschichte zu wirklicher Selbständigkeit gelangen. Wir können dies ferner nicht anders, als wenn eine lange und grossartige Uebung vieler Kräfte uns in den Besitz der technischen Mittel gesetzt hat, deren wir zur lebendigen Ausführung unsrer Ideen bedürfen. Dies bewerkstelligt zu

haben, ist das grosse Verdienst, welches König Ludwig sich um die deutsche Kunst unsrer Zeit erwirbt. Mag, was er hervorgerufen, auch nur geringen Anklang in seinem Volke finden; mögen seine Schöpfungen dereinst vielleicht vereinsamt dastehen; die Kunst der kommenden Jahre wird ihn als einen ihrer eifrigsten Begründer ehren.

Noch über einen Punkt fügen wir einige Andeutungen hinzu; wir meinen das Verhältniss der Münchner Malerschule zu der norddeutschen, deren Hauptsitz in Düsseldorf ist. Die Meinungen über den relativen Werth dieser beiden Schulen sind im höchsten Grade verschieden, und vornehmlich sind es die Anhänger der ersteren, welche häufig den Bestrebungen der Düsseldorfer jede wärmere Anerkennung versagen. Dies steht in auffälligem Widerspruch zu dem grossen Enthusiasmus, mit welchem die Leistungen der letztern gemeinhin im Norden aufgenommen werden. Die Lösung des Widerspruches ist jedoch sehr leicht: es sind eben die beiden verschiedenen Principe, die in der neueren Zeit, in Kunst und Poesie. so vielfach einander gegenübergetreten sind und in den beiden genannten Schulen sich am Schärfsten aussprechen. Die Münchner sind die Classiker, die Düsseldorfer die Romantiker unsrer Zeit. Jene erfassen den Gegenstand und dringen von der Oberfläche in sein Inneres hinein; diese beginnen von dem inneren Punkte des geistigen Lebens und suchen erst dann einen Körper für dasselbe zu gewinnen. Jene haben mehr Styl, eine strengere Zeichnung, eine mehr harmonische Gesammt-Anordnung in ihren Bildern; diese mehr Weichheit, mehr Wärme, mehr Leben in der Farbe. Bei jenen herrscht die Handlung, bei diesen die Leidenschaft vor; jene sind episch, diese lyrisch. Diese Eigenschaften führen im Einzelnen natürlich auch zu entgegengesetzten Fehlern, so dass auf der einen Seite leicht zu viel für die äussere Form, auf der andern zu wenig geschieht; dass jene zuweilen kalt, diese kränklich erscheinen.

Statt dass wir nun, wie uns manche Ansicht entgegengetreten ist, das Streben der einen oder andern Schule für ein Verwerfliches erklären sollten, so glauben wir im Gegentheil, dass eben auch dieses scharfe Auseinandertreten der künstlerischen Auffassungsweise von glücklichster Bedeutung für die Kunst der nächsten Zeit ist, indem erst aus dem Bewusstsein des angeführten Gegensatzes dessen Versöhnung, d. h. ein vollendeteres Kunststreben hervorgehen kann. Raphael war nicht allein ein Zögling der umbrischen, nicht allein ein Zögling der florentinischen Schule: er vereinte in sich die Gegensätze beider und ward ein Meister, wie ihn die Vorwelt nicht geahnt, die Nachwelt nicht wieder gesehen hat.

Werke von Leopold Robert.

(Museum 1835, No. 41.)

Zu Neuchâtel war vom 17. August bis Ende September dieses Jahres eine Ausstellung von Werken der Gebrüder Leopold und Aurel Robert veranstaltet, deren Ertrag theils für das Monument, welches man

dem ersten auf S. Cristoforo bei Venedig (wo er begraben ist) zu errichten beabsichtigt, theils für die Stiftung in Neuchâtel, die seinen Namen führen soll, bestimmt ist. Die Ausstellung bestand theils aus Gemälden beider Brüder, theils aus Skizzen, Studien und Zeichnungen Leopolds, theils aus Zeichnungen, die Aurel nach den Gemälden seines Bruders angefertigt.

Indem somit diese Ausstellung vornehmlich einen Ueberblick über die Leistungen und die Thätigkeit des grossen, zu früh geschiedenen Künstlers gewährt, glauben wir im Interesse unserer Leser zu handeln, wenn wir die Gegenstände im Einzelnen anführen und zugleich die Namen der Besitzer beifügen.

I. Von Gemälden Leopold Robert's waren ausgestellt:

1. Sein eigenes Portrait, im Jahr 1817 gemalt.

2. Wiederholung des Gemäldes: Die Schnitter in den pontinischen Sümpfen (s. unten V, 33); das letzte Werk des Künstlers, im Besitz seiner Familie.

3. Prozession von Pilgern, welche die Morgen-Litanei singen. Im Besitz des H. Roulet-Mézerac zu Neuchâtel.

4. Eine sterbende Nonne. Im Besitz des Ebengenannten.

5. Eine kranke alte Frau mit ihren kleinen Kindern. Im Besitz des H. Armandt de Werdt zu Bern.

6. Eine Frau von der Insel Ischia in einem Momente der Verzweiflung. Im Besitz des H. Coulon-Marval zu Neuchâtel.

7. Ein Räuber, der zur Seite seiner eingeschlafenen Frau wacht. Im Besitz der Mad. Huguenin-Robert zu Chaux-de-Fonds.

8. Wiederholung des neapolitanischen Schiffers mit einem jungen Mädchen von Ischia (s. unten V. 27.) Im Besitz des H. Roulet-Mézerac zu Neuchâtel.

9. Das Innere der St. Paulskirche bei Rom, am Morgen des Brandes. Im Besitz des H. Coulon-Marval zu Neuchâtel.

10. Das Innere des Klosterhofes von Ara-Celi zu Rom. Im Besitz der Familie des Künstlers.

11. Das Innere eines Hofes zu Rom, mit Figuren. Im Besitz des H. Fischer zu Bern.

12. Die unterirdische Kirche von S. Martino de' monti zu Rom, mit Figuren. Im Besitz des Grafen von Affry zu Freiburg.

13. Das Innere der Sakristei von S. Giovanni in Laterano zu Rom, mit Figuren. Im Besitz einer Schwester des Künstlers.

II. Gemalte Skizzen von Leopod Robert:

Ruhe der heiligen Familie in Aegypten. — Die heilige Familie in Aegypten. — Kopf einer Heiligen. — Eine französische Nonne. Das Gemälde im Besitz des Herzogs von Laval-Montmorency. — Romeo und Julia. — Ein Hirt und seine Frau, die sich während eines Sturmes in eine Grotte flüchten. — Erste Skizze zu dem Gemälde: die Rückkehr von dem Feste der Madonna dell' arco. — Skizze zu dem vorgenannten Gemälde I. n. 11.

III. Studien von Leopold Robert:

Kostüme: von San Lorenzo; — Frauen von Sonnino (3 Studien); — alte Ciociara; — Frau von Veroli; — römische Pompiers; — römischer

Räuber; — Capuziner; — Benediktiner; — Pilger; — französische Nonne; — Kostüm von Marina, in der Gegend von Venedig.

Thiere: Römischer Ochs (grosses Studium für das Gemälde der Madonna dell' arco); — Büffelgespann; — Hund aus den Pyrenäen.

Römische Architekturen: Ansicht des Tempels der Venus und Roma, aus einer der Arkaden des Colosseums aufgenommen; — Gewölbe des Colosseums; — drei innere Ansichten des Colosseums; — das Innere der Kirche S. Costanza: — das Innere der Kirche S. Agnese; — das Innere eines Klosterhofes; — das Karthäuserkloster (S. M. degli angeli); — zwei innere Ansichten des Hofes von S. Lorenzo; — der Hof von S. Prassede; — Blick durch die Colonnaden von St. Peter; — die Porta S. Lorenzo; — sechs Höfe von Wohngebäuden. — Die Treppe der Villa Mäcen's zu Tivoli. — Kirche von Palladio zu Pellestrina.

Landschaftliche Studien: Zwei Ansichten der römischen Campagna; — Ansicht von Albano; — der See von Albano; — eine andre Landschaft; — Gegend bei Monte-Porzio; — zwei Ansichten des Vesuvs; — zwei Ufergegenden bei Salerno; — Ufer bei Venedig.

IV. Zeichnungen von Leopold Robert:

Federzeichnung: die Abfahrt der Fischer des adriatischen Meeres. — Andre Zeichnung in Crayon.

V. Zeichnungen von Aurel Robert nach Gemälden Leopold's:

(In den Parenthesen sind die Besitzer der Originalgemälde beigefügt.)

1. Kopf einer Frau von Sezza. (Das Original in Naturgrösse; beim Vicomte de la Villestreux zu Paris.)
2. Neapolitanischer Tanz auf der Insel Capri. (Marquis Hutchinson zu London.)
3. Kleine Schweizermädchen mit einer Ziege spielend. (Mad. Marcotte-Genlis.)
4. Pilgerinnen, in einem Nonnenkloster aufgenommen. (H. Schickler zu Paris.)
5. Mädchen von Sonnino. (H. Marcotte zu Troyes.)
6. Ein Hirtenknabe. (Baron Engel zu Paris.)
7. Neapolitanische Mädchen. (H. d'Eu zu Strassburg.)
8. Mädchen von Sorrento. (Prof. Rauch zu Berlin.)
9. Pilgerinnen, in der Ebene vor Rom rastend. (Gemahlin d. Marschall Lauriston zu Paris.)
10. Junges Mädchen von Frascati. (H. Falconet zu Neapel.)
11. Episode aus der letzten Revolution von Italien. (Marquis de Ganay.)
12. Frau von der Insel Procida. (H. E. Bertin zu Paris.)
13. Räuber mit seiner Frau. (Fürst Aldobrandini zu Paris.)
14. Betender Räuber. (Derselbe.)
15. Junges Mädchen von Capri. (Lord Acton zu Neapel.)
16. Junge Neapolitanerinnen, von einem Feste zurückkehrend. (Fürstin Suwaroff.)
17. 18. Zwei Räuber mit ihren Frauen. (Graf Hahn zu Berlin.)
19. Eine Frau mit ihrem kranken Kinde. (H. Marcotte zu Paris.)

20. Plünderung eines Nonnenklosters durch Seeräuber. (Gemahlin des Marschall Lauriston zu Paris.)

21. Junge Mädchen von Isola di Sora, aus dem Bade kommend. (H. Marcotte zu Troyes.)

22. Ein Räuber, der eine Frau anhält. (Graf Hahn zu Berlin.)

23. Ein Räuber und seine Frau betend (Lord Honson zu London.)

24. Ein sterbender Räuber. (Herzog von Fitz-James.)

25. Ein Ziegenhirt in der römischen Campagna. (H. Gérard zu Paris.)

26. Räuberfamilie in plötzlichem Aufbruch. (Fürst Metternich zu Wien.)

27. Neapolitanischer Fischer mit einem jungen Mädchen von Ischia. (Gehörte dem verst. Direktor der franz. Akademie zu Rom, H. Guérin.)

28. Ein junger Grieche, seinen Dolch wetzend. (Das Original in Lebensgrösse, im Besitze des Grafen Friedrich von Pourtalès zu Neuchâtel.)

29. Die Abfahrt der Fischer des adriatischen Meeres. (H. Paturle zu Paris.)

30. Dasselbe. Zeichnung, wie das Gemälde im J. 1833 beschaffen war.

31. Frau von der Insel Procida. (H. Philips zu London.)

32. Räuber mit seiner Frau.

33. Die Schnitter in den pontinischen Sümpfen. (Der König von Frankreich.)

34. Alte Frau, die einem jungen Mädchen wahrsagt. (H. Mari in Belgien.)

35. Zwei junge Bäuerinnen am Brunnen. (H. de Mann in Belgien.)

36. Frau von der Insel Procida, am Ufer die Rückkehr ihres Mannes erwartend. (Herzog v. Montmorency.)

37. Junge Frascatanerin. (Gehörte dem verst. H. Bartholdy zu Paris.)

38. Andre Scene aus Frascati. (H. Marcotte zu Paris.)

39. Römische Pifferari. (H. Casimir Lecomte zu Paris.)

40. Mädchen von Procida, das einem Fischer zu trinken giebt. (Derselbe.)

41. Ein improvisirender Fischer. (Gen. Disney zu London.)

42. Ein Räuber, der sich in einen hohlen Baum geflüchtet hat, zur Vertheidigung bereit. (Herzogin v. Berry.)

43. Ein sterbender Räuber. (Dieselbe.)

44. Eine Frau von Sora, die über der Leiche ihrer Tochter weint. (Graf Schönbrunn zu Wien.)

45. Der Eremit des Berges Epomeo auf Ischia, dem ein junges Mädchen Früchte bringt. (H. Gérard zu Paris.)

46. Ein Räuber, der den Schlaf seiner Frau bewacht. (H. Marcotte zu Paris.)

47. Fischerknaben in den pontinischen Sümpfen. (H. Marcotte zu Troyes.)

48. Rückzug von Räubern. (Graf Basilewski zu Petersburg.)

49. Frau von Sonnino mit ihrem schlafenden Kinde. (Der König von Belgien.)

50. Zwei Portraits im Kostüm von Frascati.

51. Verwundeter Räuber. (Der König von Belgien.)

52. Neapolitanischer Improvisator auf Cap Misen. (Der König von Frankreich.)

53. Neapolitanische Frau, weinend über den Trümmern ihres Hauses, das durch ein Erdbeben zerstört ist. (Der König von Frankreich.)

54. Junge Mädchen, die von Räubern gefangen werden. (H. Rothschild zu Neapel.)

55. Römischer Hirt. (H. Marcotte zu Paris.)

56. Frau von Frosinone. (Derselbe.)

57, 58, 59, 60, — Zeichnungen nach den oben genannten Gemälden: I: 3, 4, 5, 6.

VI. Gemälde von Aurel Robert:

Vier innere Ansichten italienischer Architekturen: S. Maria maggiore zu Rom; — S. Giovanni in Laterano zu Rom; — S. Paolo fuori le mura bei Rom, nach dem Brande; — Taufkapelle in S. Marco zu Venedig.

Kupferstich.

(Museum 1835, No. 43.)

Der Nürnberger Verein von Künstlern und Kunstfreunden hat für das Jahr $18^{34}/_{35}$ ein interessantes Gedächtnissblatt für seine Mitglieder veranstaltet. Es ist eine Radirung von J. A. Klein, ein wallachisches Fuhrwerk darstellend. Wir sehen einen Leiterwagen, der ein grosses Stückfass trägt und mit kreuzweis gelegten Matten bedeckt ist. Die Pferde sind ausgespannt; vier von ihnen stehen um den geöffneten Futtersack gruppirt, ein fünftes liegt weiter vorn. In der Ferne jagt einer der Fuhrleute einem davoneilenden Pferde nach. Neben dem Wagen, im Schatten schläft ein andrer von den Walachen, mit seinem zottigen Pelzmantel bedeckt; weiter zurück, zur Linken, sitzen drei Männer um ein Feuer, über dem ein grosser Suppenkessel aufgehängt ist. Den Vorgrund bilden grosse Kräuter, ein Hund und allerlei Pferdegeschirr. Zur Empfehlung dieses Blattes reicht der Name des Künstlers, welcher dasselbe gefertigt, zur Genüge hin. Wir finden hier dieselbe naive, charaktervolle Auffassung, dieselbe meisterhafte Zeichnung und kecke, geistvolle Behandlung der Radirnadel, die aus Klein's anderweitigen Blättern bekannt ist, und die uns letztere fast noch mehr werth macht, als seine ausgeführten Oelgemälde. Möchten doch recht viele selbstschaffende Künstler Klein's Beispiel folgen und die nicht genug zu schätzende Radirnadel mehr in die Hände nehmen! Und möchten doch auch die andern Kunstvereine, wie der Nürnberger Verein in dem vorliegenden Beispiele gethan, dafür sorgen, dass auf solche Weise mehr vollkommen originale Kunstwerke in die Hände ihrer Mitglieder übergehen!

Franz Burchardt Dörbeck.

(Museum 1835, No. 44.)

Am 2. October (1835) verschied zu Berlin ein Künstler, dessen Name nur wenigen unsrer auswärtigen Leser bekannt sein dürfte. Und doch hat Dörbeck das Verdienst, in einer bedeutenden Reihe kleiner, meisterhaft hingeworfener Kunstwerke ein eigenthümliches Genre gebildet und vollendet zu haben, welches sowohl für die komische Kunst, wie für die Geschichte der Sitten unsrer Zeit von besondrem Interesse ist: wir meinen jene illuminirten lithographischen Federzeichnungen, die unter dem Namen der Berliner Witze über alle Welttheile — soweit nur Freunde berlinischen Lebens gefunden werden — verbreitet sind. Das Verdienst dieser kleinen, anscheinend so geringfügigen Scherze, ist nicht leicht zu hoch anzuschlagen; die Aufgabe, welche dem Künstler hier gestellt war, gehört in der That zu den schwierigsten. Es galt den Charakter der unteren Volksklassen einer grossen Stadt, wo in der Regel alle möglichen fremden Einflüsse sich vereinigen, um die eigentlich nationalen Typen auszulöschen, doch so, wie er eben wiederum in seinen lokalen und temporären Verhältnissen alles Fremde in sich hineinzieht und sich selbständig geltend macht, aufzufassen, mit wenigen Zügen wiederzugeben und jedes Einzelne als ein künstlerisches Ganzes zu gestalten. Da wir uns nicht dieselbe künstlerische Kraft, wie dem Verfertiger jener Blätter, zutrauen, so wissen wir nicht wohl, wie wir hier das Eigenthümliche im Charakter des gemeinen Berliners mit wenigen Worten schildern sollen. Für die meisten Fälle möchte es am passendsten sein, einen gewissen gelassenen Humor als dasjenige zu bezeichnen, was ihm alle Sättel gerecht macht, was ihm in Gefahren und Nöthen beisteht, ihn sich in traurige Lagen schicken lehrt und seine Freuden würzt; er kann nichts unternehmen, ohne eben seinen „Berliner Witz" dabei zu machen. „Bange machen gelt nich" (die Worte des Zettelanklebers, der während seines Geschäftes das blecherne Verbot, welches eine Hausecke schützen soll, bemerkt), — dies ist das immerwiederkehrende Motto für das Leben des Berliners. Wenn er des Abends die Stufen vor der Thür der Tabagie herabstolpert und niederstürzend sich die Nase blutig schlägt und die Pfeife zerbricht, so weiss er sich selbst gleich mit einem: „Na so muss't kommen, sagt Neumann!" zu trösten. Wenn er betrunken nach Hause kömmt und von seiner Xantippe ziemlich unsanft mit dem Besen empfangen wird, so muss er ihr, wehrlos, wie er ist, doch bemerklich machen, dass sie sich dadurch bei ihm nicht „insinuiren" würde. Wenn sein Sohn zum Militairdienst eingefordert ist und er einen Freund, der Gleiches erlitten, mit dem eignen Schicksal trösten will, so drückt er sich trotz seiner Thränen doch noch mit dem beliebten Euphemismus aus, dass sie seinen Sohn auch „gewünscht" hätten. U. s. w. Vor Allen ist dieser Grundzug in den Dörbeck'schen Blättern mit vollkommenster Sicherheit aufgefasst und überall, auch wo in den Unterschriften gar nichts für eine bildliche Auffassung gegeben schien, auf's Glücklichste durchgeführt; es kann das, was die Blätter darstellen, eben nirgend anderswo als in Berlin vor sich gehen. Dass jedoch dieser Grundzug nicht so leicht aufzufassen ist, beweisen sämmtliche Blätter der Art, die von andern

il keineswegs ungeübten Händen gezeichnet sind: diese tragen
sich, was sie zu Darstellungen des Berliner Lebens berechtigt.
eck'schen Blätter sind ein meisterhaft geschriebenes Kapitel in
geschichte Berlins; sie werden unsern Nachkommen gerade in
zuge von unschätzbarem Werthe sein. Nicht minder ausgezeich-
in diesen allgemeineren Verhältnissen, sind sie sodann auch in
ondern Durchführung. Stände und Charaktere sind überall auf's
este geschieden; es ist nirgend, auch wo die Unterschrift keinen
g giebt, ein Zweifel über das Metier der dargestellten Personen.
andlung, welche eben vorgeht, sind sie ganz und gar, vom Kopf
m Zehen, gegenwärtig; Stellung, Bewegung, Miene, Alles spricht
, und der Vorgang des Ganzen ist nirgend unverständlich, auch
e Worte nicht darunter ständen. Die Zeichnung ist untadelhaft
: einen Blick und eine Auffassungsgabe für die Erscheinungen des
um die der Verfertiger von manchem renommirten Künstler zu
sein dürfte; gerade diese schlagende Lebendigkeit, die sich bis
geringste Detail erstreckt, macht die Komik des Ganzen so unwider-
Die Ausführung ist freilich nur Skizze, doch stets dasjenige mit
n Bewusstsein angedeutet, was eben zur lebendigen Charakteristik
dass hiedurch allerdings eine leise Karikirung nothwendig wurde,
h nirgend das Maass überschreitet, sich nirgend zur Unform hin-
ie Arbeit ist durchweg geschmackvoll, so dass das Auge des Be-
gleich von vornherein angenehm bestochen wird.
r Dörbeck's Leben wissen wir nicht viel zu sagen; die wenigen
die uns von einem Freunde des Geschiedenen mitgetheilt sind,
in Folgendem. Dörbeck wurde am 22. Februar 1799 zu Fellin
m jenseit Riga) geboren; sein Vater, ein Schneidermeister, liess
ı Kräften unterrichten. Im neunzehnten Jahre, als angestellter
bei der kaiserlichen Bank zu Petersburg, verheirathete er sich,
doch seine Frau sehr bald durch den Tod und verliess aus Gram
rg, sowie seine Stelle, am Ende des Jahres 1819. Hierauf hielt er
Jahre in Riga auf, erlernte dort die Kupferstecherei und beschäf-
ı fleissig in dieser Kunst. Zum zweitenmale verheirathet, ging er
ar nach der Hochzeit mit seiner Frau nach Berlin, um sich in
t besser auszubilden; — er kam hieher im Jahre 1823. In Ber-
r schlimme Zeiten durchlebt und nicht ohne grosse Mühe die Stufe
die er zuletzt einnahm. Seine zweite Frau verlor er nach langem
n der Schwindsucht. Im Jahre 1833 heirathete er zum dritten
l ist selbst zwei Jahre darauf an der Lungenschwindsucht gestor-
der Kupferstecherei hat er, wenn auch nicht gerade Ausgezeich-
doch tüchtige und brauchbare Arbeiten geliefert; im Zeichnen
st gar keinen und nur verkehrten Unterricht genossen, hier ver-
die glänzenden Erfolge dem eignen Talent und Fleisse. Sein
r im Umgange war bieder und herzlich. Er hinterlässt eine
nit einem Knaben, zwei Kinder zweiter Ehe, — und kein Ver-

Die Loreley des Hrn. Prof. Begas.

(Museum 1835, No. 48.)

Kennst du das Mährchen von der Loreley? Es ist eine alte geheimnissreiche Sage, die dem Wandrer auf dem Rheine berichtet wird, wenn er an den gefährlichen Strudeln des Lurlei-Felsens vorüberfährt. Mancher sah auf dem Felsen die schöne Zauberin sitzen; nur Wenigen blieb es vergönnt, wieder zu erzählen, wie ihnen geschehen war. Es giebt ein Lied von H. Heine, darin der Dichter ihre Erscheinung beschreibt:

Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fliesst der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar,
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldnes Haar.

Sie kämmt's mit goldnem Kamme
Und singt ein Lied dabei,
Das hat eine wundersame
Gewalt'ge Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur in die Höh'.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Loreley gethan.

Begas hat die Loreley gemalt, fast ebenso wie sie das Lied schildert. Es ist ein grosses Gemälde. Man sieht das Rheinthal mit seinen phantastisch gezackten Uferfelsen und Burgruinen hinab; der Himmel ist mit zerrissenen gewitterlichen Wolken bedeckt; Regenschauer hängen in den fernen Bergen. Im Vorgrund springt ein Stück des Uferfelsens, hell von der Abendsonne beleuchtet, empor. Die Zauberin sitzt auf dem Felsen, ein verlockendes, wunderbares Weib. Sie ist mit reichem Schmuck, aber nachlässig bekleidet; der Oberleib fast ganz entblösst. Ein zierliches Band, mit Steinen und Perlen besetzt, hält das leichte Untergewand über der linken Brust fest; der Gürtel des Obergewandes wird durch einen blutroth leuchtenden Stein zusammengehalten. Ueber ihren Knieen liegt ein Mantel von prächtigem, weiss und roth gewirktem Stoffe, die Muster im strengen Style des Mittelalters, Schlangen, Drachen, Nixen, u. dergl. darein

verschlungen. Die Füsse sind nackt. Das blonde Haar wallt frei über den Rücken hinab und wird leicht vom Winde gehoben; das Haupt ist mit einem zierlich phantastischen Käppchen bedeckt. Sie hat eben ihren Putz beendet; der goldne Kamm und Spiegel, das Salbgefäss aus Bernstein, liegen und stehen zu ihren Füssen. Da kam den Rhein herab ein Nachen mit zweien Männern gefahren; eilig ergriff sie die Laute und sang dazu ihr verderbliches Lied, welches den Nachen in die Strudel her lockte, die ihn hastig verschlingen. Sie neigt ihr Haupt über den Abhang, und blickt auf ihre Beute hinab, indem sie nur noch leise den Accord ihrer Laute nachklingen lässt.

Es ist ein verlockendes Weib. Wie zart, wie rein und weich sind diese Formen, welch ein süsser, rosiger Schmelz ist darüber hingebreitet! In dieser Schönheit beruhte ihre Zauberkunst, um deren willen sie einst der Bischof zu Gerichte ziehen liess; die Zauberkunst, von der sie selbst, in Brentano's Godwy, singt:

> Meine Augen sind zwei Flammen,
> Mein Arm ein Zauberstab . . . . .
>
> Die Augen sanft und wilde,
> Die Wangen roth und weiss,
> Die Worte still und milde,
> Das ist mein Zauberkreis.
>
> Ich selbst muss drin verderben,
> Das Herz thut mir so weh,
> Vor Schmerzen möcht' ich sterben,
> Wenn ich mein Bildniss seh.

Ihr Gesicht, welches man im Profil sieht, vereinigt mit dem süssesten Liebreiz eigenthümliche Züge; es ist zart gebildet und doch trägt es im Ganzen mehr den Ausdruck von Macht und Gewalt, als hingebender Liebe. Die Stirn hat keine griechische Heiterkeit, sie ist hoch und über den Augen vorgewölbt; hier wohnen die schlimmen Träume und die Gedanken, die ihr keine Ruhe lassen und sie an den Verrath des Geliebten zu immer neuer Rache gemahnen. Die Nase ist fürstlich erhaben, das Kinn mädchenhaft zart und zurücktretend, der Mund zeigt den Ausdruck gleichgültiger Befriedigung. Nur in der hastig emporgeschwungenen Augenbraue liegt etwas wie Lust und Freude an der Rache. Aber das grosse dunkle Auge selbst widerspricht dieser Lust; die trüben Schatten, die darüber liegen, geben ihm den Ausdruck nie endender Trauer. Das Auge spricht es aus, was die Loreley in einem andern Liede, in Eichendorff's Ahnung und Gegenwart, singt:

> Gross ist der Männer Trug und List,
> Vor Schmerz mein Herz gebrochen ist,
> Wohl irrt das Waldhorn her und hin,
> O flieh! du weisst nicht, wer ich bin.

Der Nachen, der unten auf dem Strome vorübergetrieben ist, stürzt jählings in den Strudel hinab. Die beiden Männer, die drin sitzen, blicken

unverwandt, ohne der Gefahr inne zu werden, zu dem zauberhaften Bilde empor. Der alte Schiffer am Steuer stemmt unwillkürlich, bei der veränderten Bewegung, seinen linken Arm auf den Rand des Nachens, trotzig heftet er seinen Blick auf das Weib; es scheint, als ob er zürne, dass sie ihm, der die Fahrt so oft stromauf und abwärts ohne Hinderniss vollbracht, an verrufener Stelle zu erscheinen wage; aber er kann den Blick nicht von ihr abwenden. Der ritterliche Jüngling, den er vielleicht zu Fest und Freude führen sollte, steht aufrecht, den Arm nach der zaubrischen Erscheinung emporgestreckt. Noch ein Moment, und die Wellen des Rheines werden ruhig über dem versunkenen Nachen dahinrauschen. Dann wird die Jungfrau sich von ihrem Felsensitze erheben, sich vor der Kühle des Abends in den schimmernden Mantel hüllen und in ihrem einsamen Wasserschlosse verschwinden.

Es ist eine der interessantesten und dankbarsten Aufgaben, welche sich Begas in dieser Darstellung gewählt hat, zugleich aber vielleicht eine der schwierigsten, die man finden kann. Um so grösseren Ruhm bringt es dem Künstler, der alle Schwierigkeiten glücklich überwunden und das Bild im Ganzen, wie in seinen Theilen, mit gediegener Meisterschaft vollendet hat. Schon das Aeussere der Composition, — die Hauptfigur auf dem Felsen, die Nebenfiguren auf der Tiefe des Stromes, — bot mannigfache Schwierigkeit dar; aber sie ist durch eine eigen perspektivische Anordnung, durch die Wirkungen des Lichtes, der Luft und durch die Linien der Landschaft trefflich zu einem Ganzen verbunden. Ungleich schwieriger noch war es, dem inneren Leben, der geheimen, verborgenen Leidenschaft jenes mährchenhaften Weibes in der äusseren Form einen bestimmten Ausdruck zu geben, sie nicht zur kalten Sirene des Alterthums zu machen und doch allem Formenreiz der letzteren zu genügen. Die Hauptpunkte, wie dieser Ausdruck dargestellt ist, habe ich im Obigen mit Worten anzudeuten gesucht; den nachlässigen Adel der Stellung und Bewegung, die schönen Linien der Gewänder, die meisterhafte Vollendung in den Stoffen, vor allem aber die zarte, warme und reine Farbe im Nackten, in welchen Dingen kein geringster Vorzug des Bildes besteht, alles dies ist freilich nicht mit Worten zu beschreiben. Es ist unstreitig eins der schönsten Gemälde, welche Begas bisher geschaffen, eine der bedeutendsten Erscheinungen der heutigen Malerei. Es ist im Auftrage des Vereins der Kunstfreunde im preussischen Staate gemalt und wird für denselben Verein von Mandel in Kupfer gestochen werden.

Begas ist gegenwärtig mit der Ausführung einer grossen Composition: Kaiser Heinrich IV. im Burghofe von Canossa, beschäftigt. Einige sehr vorzügliche Portraits von seiner Hand sind so eben vollendet. Eine reiche Anzahl sehr geistreicher Compositionen, deren Entwurf ebenfalls meist aus der jüngsten Zeit herrührt, lässt für die Zukunft nicht minder Vorzügliches erwarten.

Ornamenten-Zeichnungs-Schule in 100 Blättern, für Künstler, Manufacturisten und Gewerbsleute. Gezeichnet und herausgegeben von Bildhauer Conrad Weitbrecht, Modelleur für die Königl. Württemb. Eisengiesserei und Professor im Ornamentenfache bei der Königl. Gewerbschule in Stuttgart. 5 Hefte in Fol. Stuttg. bei d. Verf.

(Museum 1835, No. 50.)

Im Fache der Ornamentik spricht sich der allgemeine künstlerische Geschmack einer Zeit aus. Die strengeren oder weicheren Formen des Ornamentes, der Schwung und Fall seiner Linien, die besondre Weise, wie die Gegenstände der Natur nachgeahmt, wie äusserlich heterogene Theile zu einem Ganzen verknüpft werden, alles dies und was sonst hieher gehört, modificirt sich nach dem mehr oder minder reinen Gefühle für die Form, nach dem edleren oder gemeineren Bedürfnisse des Auges. Nur in einer wahrhaft gebildeten Zeit sieht man in den Formen des Ornamentes Maass und Verhältniss durchgeführt, entwickelt sich in ihnen eine eigenthümliche Kraft und Elasticität, durchdringt sie ein innerer Organismus, dessen Gesetz auch das freiste Spiel der Phantasie vor Willkür bewahrt.

Es ist ein glückliches Zeichen unsrer Zeit, dass das Studium des Ornamentes wieder mit Ernst und mit Bewusstsein von der Bedeutsamkeit des Gegenstandes ins Leben tritt, dass man die Muster vergangener grosser Kunstperioden aufsucht, die in ihnen waltenden Principien in das eigne Gefühl aufzunehmen sich bemüht und unter solcher Leitung zu selbständigen Productionen fortschreitet. Unser Sinn verlangt aufs Neue nach einer schöngestalteten Umgebung und die Caprice einer blossen Mode beginnt im Werthe zu sinken.

Unter den zur Oeffentlichkeit gekommenen Bestrebungen für künstlerische Ausbildung des Ornamentes verdient das vorliegende Werk eine ehrenvolle Erwähnung. Dasselbe ist vornehmlich aus den Studien der klassischen Kunst, welche der Verfasser in Florenz, Rom, Neapel auszuführen wiederholte Gelegenheit hatte, entstanden und enthält, neben eignen Compositionen des Verfassers, eine Auswahl der trefflichsten, zum Fache der Ornamentik gehörigen Gegenstände des griechischen und römischen Alterthums. Es ist dem Unterrichte, den der Verfasser in der Gewerbschule zu Stuttgart ertheilt, zu Grunde gelegt und hat sich daselbst bereits durch einen glücklichen Erfolg bewährt, auf den es auch an andern Orten Anspruch machen dürfte.

Der nächste Zweck des Werkes geht auf Uebung im Zeichnen des Ornamentes und demgemäss ist die äussere Einrichtung angeordnet. Die Ausführung ist in lithographischer Kreide, die sämmtlichen Gegenstände in der für Vorlegeblätter nöthigen Grösse gezeichnet. Das erste Heft beginnt, wie es bei einem solchen Zwecke erforderlich war, mit einzelnen, geraden und krummen Linien, aus denen sodann, im Verlauf desselben und der beiden folgenden Hefte, zur Zusammensetzung einfacher und reicherer Ornamentformen bis zu den kunstvollsten Gestaltungen fortgeschritten wird. Bei dem grössten Theil der zusammengesetzten Gegenstände ist mit einfachen leichten Linien das Skelett des Ornamentes vorgezeichnet, um den Schüler zu unterweisen, wie die Grundlinien und Hauptformen be-

stimmt, das Charakteristische und die Bewegung bezeichnet werden müssen. Die beiden letzten Hefte enthalten Gegenstände in detaillirter Ausführung; das vierte beginnt mit der Unterweisung im Schattiren, und zwar nach einer besonderen Methode, über deren Zweckmässigkeit sich das Vorwort näher ausspricht.

Neben diesem technischen Theile des Unterrichts geben die vorliegenden Blätter jedoch zugleich, wie bereits bemerkt, Musterbilder zur Ausbildung des höheren künstlerischen Sinnes. Sie enthalten Beispiele für die Verzierung der architektonischen Glieder, für den reicheren Schmuck der Säulenkapitäle, Friese und andrer Gegenstände der Architektur, für Postamente, Vasen, Schalen, Dreifüsse, Lampen, Geräthe aller Art. Von vorzüglicher Schönheit sind die im fünften Hefte mitgetheilten Bronzegeräthe aus Pompeji und Herkulanum, die fast sämmtlich vom Verfasser nach den Originalen gezeichnet und ebenso wie das Uebrige in genügender Grösse ausgeführt sind; in diesen Werken zeigt sich der reinste Schönheitssinn der griechischen Kunst. Auch sind in demselben Hefte die drei Seiten eines fragmentirten marmornen Postamentes mit höchst reizvollen Blättersculpturen, welche das schönste Beispiel einer leichteren Stylisirung geben, abgebildet. Dies zierliche Werk war dem Referenten neu; der Verfasser sagt leider nicht, wo das Original sich befindet. Die eignen Compositionen des Verfassers enthalten Gegenstände des Pflanzenreichs (und zwar der heimatlichen Natur), und geben eine Anleitung, wie die freien Formen der Natur für ihre Anwendung im Ornament zu stylisiren sind. In letzterem Bezuge ist dem Ornamentisten ein weites Feld eröffnet, welches noch mannigfach neue Resultate liefern kann. Unter den Compositionen des Verfassers befinden sich sehr gelungene Beispiele.

Die lithographische Ausführung der einzelnen Blätter ist tüchtig, die Austattung des Ganzen einfach und anständig.

Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-arts, ou Recueil des principaux Tableaux, Statues et Bas-reliefs exposés au Louvre, depuis 1808 jusqu'à ce jour, par les Artistes vivans, et autres productions nouvelles et inédites de l'École française, avec des Notices descriptives, critiques et historiques. Par C. P. Landon. — Salon de 1834. (Pour servir de suite et de complétement aux salons Landon.) Paris 1834.

(Museum 1835, No. 51.)

Wenn wir über das vorliegende Werk einige Worte zu sagen im Begriff sind, so geschieht dies, weil wir wünschen, dass die treffliche Einrichtung desselben auch bei uns zur Nachfolge anreizen möge. Es bildet eine Chronik der neueren französischen Kunst, sofern sich dieselbe in den jährlichen Pariser Ausstellungen des Louvre dargethan hat. Es enthält Beschreibungen der ausgestellten Kunstwerke, kritische und historische Notizen über dieselben und eine Auswahl von Umrissen nach den vorzüglichsten Arbeiten. Es gewährt, schon beim flüchtigen Durchblättern, eine Uebersicht über die Richtung der neueren Kunst Frankreichs, die um

Delaroche's Jeanne Gray, die schon in mannigfachen Nachbil-
ei uns verbreitet ist; sodann in Scheffer's Grafen Eberhard von
erg, der über der Leiche seines Sohnes weint, in Ziegler's etwas
ktem Ritter St. Georg, in Ronjon's beiden Dominikanern (Jacques
und der Prior, welcher jenen zum Morde des letzten der Valois
in Jollivet's Tod Philipps II. von Spanien, in Debacq's Tod des
s Jean Goujon, in Brüloff's grandioser Composition des letzten
n Pompeji u. s. w. Die biblische Malerei hat dagegen nichts
en, als Signol's Noah, der seinen Sohn verflucht, ein Stück voll
n Effektes, und Vauchelet's Himmelfahrt der Maria. Für das
arin jene neuere historische Schule oftmals ausläuft, so dass von
nur der Titel im Catalog übrig bleibt), sind besonders H. Vernet's
die einem Mährchenerzähler zuhören (auch bei uns durch Jazet's
gebürgert), und Decamp's türkische Wachtstube zu erwähnen;
plastischen Werken vornehmlich Rude's Merkur, eine Bronze-
ortot's griechischer Kämpfer, welcher sterbend die Nachricht des
n Marathon nach Athen bringt, in Marmor, und Desfoeufs Dar-
der Ruhe, eine schöne weibliche Statue, ebenfalls in Marmor.
dings können Umrisse von der Art, wie sie in diesem Werke
, nur das Allgemeine der Composition wiedergeben; die beson-
chbildung des Ausdrucks, Alles was in das Bereich der Farbe
Helldunkels gehört, muss der eignen Phantasie des Beschauers
n bleiben. Gleichwohl ist auch schon das Wenige, was die blos-
isse fixiren, von grosser Wichtigkeit; sie bezeichnen eben unmit-
e Hauptzüge der Richtung, welche die Kunst genommen hat. Wir
or diesen Umrissen eben doch, obgleich wir in ihnen nichts von
reich nachlässigen Technik der Franzosen wahrnehmen, dass uns
nthümliche, unserer Darstellungsweise fremde, Richtung entgegen-
an hat leider die landschaftlichen Darstellungen von diesen Nach-
n gänzlich ausgeschlossen, — wie uns dünkt, nicht mit voll-
em Rechte: die allgemeinen Züge der Landschaft sind ebenfalls
blossen Umriss zu erfassen, und die besondere Stimmung, welche
von der Wirkung des Lichtes abhängt, ist etwa nur ein Grad

ständen passlich ist, als vielmehr leichte Skizzen mit Angabe der Hauptschattenpartieen, geistreich mit der Feder auf Stein gezeichnet, liefern.

Was jedoch in diesen Blättern für das Gesammte der deutschen Kunst nur von geringerer Wichtigkeit ist, würde ohne Zweifel auf eine beträchtlich ausgedehntere Theilnahme des Publikums zu rechnen haben, wenn es sich an grössere Kunstausstellungen anschlösse. Wir meinen hiemit vornehmlich die grossen Ausstellungen, welche alle zwei Jahre durch die Kunstakademie von Berlin veranstaltet werden, indem diese fortwährend fast alles Wichtigste der neueren Kunstbestrebungen von Norddeutschland in sich vereinigen. Eine fortlaufende Chronik dieser für die Kunst unserer Zeit so höchst charakteristischen Ausstellungen ist bis jetzt eigentlich nur in den Katalogen derselben zu finden. — Wir theilen im Nachfolgenden einen Plan mit, welcher uns von einem Kunstfreunde mitgetheilt ist und näher in die Ausführung eines solchen Unternehmens eingeht; wir sind überzeugt, dass derselbe des allgemeinen Beifalls von Seiten des Publikums nicht entbehren wird.

Andeutungen wegen Herausgabe eines Taschenbuches zur Erinnerung an Berlins Kunstausstellungen.

1. Es erscheine alle zwei Jahre, also immer in dem der Ausstellung folgenden Jahre. Vom Beginn der Ausstellung bis zur Mitte des nächstfolgenden Jahres wird noch eben hinreichende Zeit zur Vorbereitung sein; andererseits aber die Lücke, die dieses Jahr lässt, durch Erscheinung des Taschenbuchs angenehm ausgefüllt werden. — Sollte es möglich sein, schon bald nach dem Schlusse der Ausstellung das Taschenbuch zu liefern, so würde es dann zu einer gar lieben Weihnachtsgabe sich eignen.

2. Das Taschenbuch liefere als Hauptzweck — und woran sich vornehmlich das lebhafteste Interesse des Publikums knüpfen wird — die grösstmöglichste Zahl von Umrissen solcher Bilder, welche die Zierde der Ausstellung waren; vornehmlich natürlich aus dem Kreise der historischen und Genrebilder, weil Landschaften ihrer Natur nach zum Umriss sich weniger eignen.

Es kann wohl sein, dass, um solche Umrisse zu erlangen, bei einzelnen Bildern Schwierigkeiten sich erheben können, um die Zustimmung der Meister oder Besitzer zu gewinnen. Am wenigsten aber lassen sich diese Schwierigkeiten da erwarten, wo die Bilder in hiesigen Privatbesitz (der Prinzen, bekannter Kunstfreunde, durch Verloosung des hiesigen Kunstvereins u. s. w,) gelangt sind, — oder auch, wenn sie als noch unverkauft in die Ateliers der Künstler oder in die Kunsthandlungen zurückwandern. Vielmehr muss es in letzterem Falle den Künstlern lieb sein, ohne eigne Bemühung ihre Compositionen Auswärtigen zur Anschauung zu bringen. Es lässt sich nicht bezweifeln, dass auf solche Weise eine ganz genügende Anzahl von Umrissen zur Füllung des Taschenbuches herbeizuschaffen sein werde.

3. Neben diesen Umrissen gebe sodann das Taschenbuch jedesmal wenigstens Ein Portrait in Kupferstich oder Lithographie aus der Zahl derjenigen Meister, die sich durch Hingabe ihrer Werke zur Berliner Ausstellung die Hochachtung und die Liebe des Publikums erworben haben.

Soviel über die künstlerische Ausstattung.

4. Den Text des Buches, wie sich solches dann von selbst versteht, bilde die nähere Beschreibung der Umrisse — ferner derjenigen werthvollen Bilder, von denen die Umrisse nicht zu beschaffen gewesen, umfassende Berichte über die Landschaften, Sculpturen (wiewohl auch von den bedeutendsten der letzteren, namentlich auch der Reliefs, die Umrisse nicht fehlen möchten!) U. s. w.

5. Eine interessante Zugabe möchte noch sein: Nachrichten über die Lebensverhältnisse und die Bildungsgeschichte einzelner Künstler, desgl. über den Ver-

bleib bekannt gewordener Bilder, und endlich von in der Arbeit befindlichen Werken.

6. Ob eine Nachweisung der erschienenen Kritiken in hiesigen und auswärtigen Blättern, sei es bei den einzelnen Bildern, oder auch nur im Allgemeinen, an ihrem Platze sein werde, mag wenigstens als Frage aufgestellt werden.

Der Verfasser dieser Andeutungen wünscht recht sehnlichst, dass dieselben von einem dazu Berufenen mit Liebe und Eifer verwirklicht werden. Er hält sich überzeugt, damit den Wunsch einer grossen Zahl von Kunstfreunden ausgesprochen zu haben; er kann daher auch nicht bezweifeln, dass das besprochene Büchlein sich neben andern Unternehmungen, denen es auf keine Weise in den Weg tritt, seine Bahn brechen werde.

Promenades d'un artiste. Bords du Rhin, Hollande, Belgique. Avec 26 gravures d'après Stanfield et Turner. Paris.

(Museum 1835, No. 51.)

Das vorliegende Werk ist eine französische Beschreibung der Rheinreise, mit englischen Stahlstichen geschmückt. Diese Stiche gehören wiederum zu den reizendsten Erzeugnissen der englischen Kunst; sie haben nicht bloss die zarteste technische Vollendung, sondern auch jene eigenthümlich geistreiche Auffassung, welche die englischen Landschaften auszeichnet. Ohne im Allgemeinen auf einen gesuchten und übertriebenen Effekt auszugehen, ist hier ein Glanz der Lüfte, eine Klarheit des Farbentons, ein duftiger Hauch erreicht, welcher mit Claude Lorrain um den Vorrang zu streiten scheint, und doch das Ganze überall in einer Kraft und Energie gehalten, in einer Lebendigkeit des Details ausgeführt, die nichts zu wünschen übrig lässt. Es ist merkwürdig, wie die landschaftlichen Stiche der Engländer so höchst meisterhaft sind, während in ihren Darstellungen menschlicher Figüren fast durchgehend die unerfreulichste Flauheit und Charakterlosigkeit herrscht. Auf Portraitwahrheit muss man freilich, wie dies insgemein bei ihren Landschaften der Fall ist, keinen Anspruch machen; die besonderen Situationen, welche der Künstler darstellt, haben nur das Motiv gegeben, das sodann mit grösstmöglicher poetischer Freiheit bearbeitet worden ist. Bei Heidelberg sieht man, statt auf die freie Rheinebene, in einen Gebirgskessel hinein, in dem der Neckar wie ein See schwimmt; der Strassburger Münster ist ganz und gar ein englischer Dom geworden, und die eine fehlende Thurmspitze ist Alles, was von Aehnlichkeit übrig geblieben. Aber das thut nichts, die Bilder sind doch schön; und sind sie nicht als Erinnerungsblätter zu gebrauchen, so benimmt das ihrem eigentlich künstlerischen Werthe nichts.

Berliner Ateliers.

(Museum 1835, No. 52.)

Herr Prof. Wach hat ein grosses Portraitbild vollendet, welches die beiden Söhne S. K. H. des Prinzen Wilhelm (Bruders Sr. Majestät), fast ganze Figuren in Lebensgrösse, darstellt. Wenn die Portraits dieses Künstlers sich durch feine Auffassung der Natur und geistreiche Behandlung auszeichnen, so erwecken sie unser besonderes Interesse doch stets aufs Neue durch die äusserst geschmackvolle Anordnung, die sich vornehmlich in der meisterhaften Ausfüllung des gegebenen Raumes zeigt. Wir stossen hier nirgend auf eine Leere, nirgend auf ein ängstliches Zusammendrücken, wir bemerken nirgend (wie es bei Andern so häufig der Fall ist), dass eine menschliche Gestalt willkürlich durch den Rahmen abgeschnitten und da, wie durch ein zufälliges Ereigniss, hineingepasst sei. Die vollkommene Ruhe, welche solchergestalt in Wach's Portraitbildern herrscht, giebt ihnen ihr eigentlich künstlerisches Interesse, und sie ist es vornehmlich, die etwas Höheres, als blosse Nachahmung der Natur, erkennen lässt. Besonders anziehend ist in dieser Beziehung das genannte Portrait, da hier durch die Anordnung zweier Gestalten in rundem Raume, sich noch grössere Schwierigkeiten entgegenstellten, die jedoch ebenso glücklich, wie die Schwierigkeiten der nothwendigen Farbenharmonie, bei wenig günstigem modernem Militairkostüme, aufs Glücklichste überwunden sind. — Hr. Wach bereitet, ausser diesen und andern Arbeiten, die Ausführung eines historischen Gemäldes, einer Judith, welche mit ihrer Magd das Zelt des Holofernes verlässt, vor, ein Bild, welches eine interessante Lösung dieses in physiognomischer Hinsicht so anziehenden und so höchst schwierigen Gegenstandes verspricht. Unter den Entwürfen des Künstlers zog uns besonders eine figurenreiche Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes an. Hier hat der Künstler das Grässliche dieses Gegenstandes, der fast in allen Compositionen früherer Meister beklemmend auf unser Gefühl wirkt, durch den lieblichsten Contrast zu mässigen gewusst, denn im Vorgrunde sehen wir Maria mit ihrem Kinde, welche an Engelhänden durch das Gewirre und die Gefahren des Todes geleitet wird; sie nähert sich dem Ufer des Flusses, auf welchem eine Barke, von Engeln geführt, in Bereitschaft liegt, die sie in ein glücklicheres Land hinübertragen soll. Wir versprechen uns von der Ausführung dieser Composition den edelsten Genuss.

Von Hrn. Krigar, Schüler des Hrn. Prof. Wach, sahen wir in des letzteren Atelier ein anmuthvolles Gemälde, das kürzlich vollendet worden, aufgestellt: Aschenbrödel, die auf dem Boden der Küche, vor dem Heerde, sitzt und zwei Täubchen zu ihren Seiten hat, welche ihr die Erbsen auslesen helfen. Es ist in dieser Composition etwas überaus Kindliches und Gemüthvolles, das ganz dem Charakter des artigen Mährchens entspricht; dabei sehen wir es dem holden Kinde und seinem schalkhaften Lächeln gar wohl an, dass sie es weiss, dass ein Königssohn ihr Liebster ist, und dass, wenn sie ihre Magdkleider von sich gethan, sie in reizender Schönheit den ganzen Festball überstrahlen wird. Wir wünschen dem

Maler Glück zu der Wahl dieses anziehenden Stoffes und stellen seinem Bilde das günstigste Horoscop: es wird auf der nächsten Ausstellung gewiss ein allgemeiner Liebling des Publikums und in lithographischer Nachbildung vielfach verbreitet werden.

Hr. Bönisch hat, neben andern Bildern, eine grosse Landschaft in dem eigenthümlichen Format von 5 Fuss Höhe, 3 Fuss 4 Zoll Breite vollendet. Es ist eine Felsenschlucht im Charakter der norwegischen Hochlande. Im Hintergrunde des Thales wogen die Morgennebel und reissen in der Mitte voneinander, so dass sich in der Höhe des Bildes der Blick auf eine mächtige Felsenwand öffnet. Letztere zeigt wiederum in der Mitte eine bedeutende Senkung, eine Art Kessel, darin wir noch hin und wieder Spuren des winterlichen Schnees bemerken; zierliche Bächlein kommen daraus hervor und stürzen sich wie Silberfäden, nach unten zu verstäubend, den senkrechten Abhang hinab. Vorn, wo die Seitenwände der Schlucht ziemlich nahe zusammentreten, strudelt ein grüner Bach über und zwischen den Klippen hin. Die linke Wand, mit einzelnen Kräutern und Moosen bewachsen, ist von den schrägeinfallenden Sonnenstrahlen beschienen, welche die grauen Gneisflächen hie und da hell aufleuchten machen. Die rechte Seite des Vorgrundes liegt im Schatten; zunächst vorn, wo das Terrain durch eine gemauerte Brüstung geschützt wird, sieht man einige Gebirgsbewohner im ruhigen Gespräche. Von da zieht sich der Weg aufwärts zwischen grossen Steinblöcken hin und wendet sich bei einer mächtigen Esche, die in ihrem leuchtenden Grün einen schönen Mittelpunkt des Bildes abgiebt, zu einer leichten aus Holzblöcken sorglich construirten Brücke und zu einem Häuslein auf dem jenseitigen Ufer, das zwischen Felsen, Bach und Nebeln heimlich da liegt und dessen Schornstein lustig in die Nebel hineindampft. Das Bild athmet alle Frische und herbstliche Behaglichkeit eines schönen Gebirgsmorgens.

Portrait-Statuetten. — Berlin.

(Museum 1836, No. 1.)

Wenn in den öffentlichen Standbildern, welche dem Gedächtniss grosser Männer gesetzt werden, neben Portraitähnlichkeit noch andre Ansprüche zu befriedigen sind; wenn es sich hier zunächst um die Erfüllung monumentaler Zwecke handelt, also um schöne Form, um grossartige Masse, um ideale Anordnung; wenn das Ausserwesentliche in der körperlichen Erscheinung jener Männer, — das vielfach unschöne Modekostüm, darin sie sich zu bewegen genöthigt waren, — zu vermeiden, umzugestalten oder mit einer edlen Gewandung zu umhüllen ist; so treten diese Anforderungen um ein Bedeutendes bei jenen kleineren Portraitstatuen zurück, welche wir zur Ausschmückung unsrer Zimmer aufstellen und welche in neuster Zeit mannigfach beliebt worden sind. Hier, in der gemüthlichen Enge des häuslichen Lebens, ist zunächst die Charakteristik, die Auffassung der Persönlichkeit mit all ihren kleinen Besonderheiten, die sich bis auf den

Schnitt der Kleidung, bis auf den Zug und die Biegung der einzelnen Falte erstreckt, an ihrem Orte; das Schönheitsgefühl wird hier nur mehr für die Gesammt-Auffassung, soweit es für Werke der Kunst überhaupt unerlässlich ist, in Anspruch genommen.

Rauch war einer der ersten, welche für Arbeiten dieser Art ein Beispiel gaben. Seine kleine Statue Goethe's, die den Dichter in einfacher Hauskleidung, die Hände auf dem Rücken (wie es bekanntlich Goethe's Gewohnheit war), darstellt und mit zierlichem, auf die kleineren Dimensionen berechnetem Fussgestelle geschmückt ist, hat den ungetheiltesten Beifall und Verbreitung in den weitesten Kreisen gefunden. Es sind, vornehmlich, wie es scheint, durch Anregung dieser kleinen Arbeit, mannigfach ähnliche Werke entstanden, nicht bloss am hiesigen Orte, sondern auch ausserhalb, wie der Referent z. B. in München mehrere kleine Portraitstatuen dort lebender Künstler gesehen hat.

Ein vorzügliches Talent für Darstellungen dieser Art zeigt sich besonders in den hieher bezüglichen Arbeiten Drake's. Mehrere derselben sind von den letzten öffentlichen Ausstellungen Berlin's bereits bekannt und in diesen Blättern ausführlicher besprochen worden. Hufeland, Rauch, Schinkel, W. v. Humboldt sind von ihm in vollster Lebenswahrheit und in ansprechender Auffassung des Momentes, der erste im Lehnsessel und auf reichem Piedestale sitzend, die andern einfach stehend, dargestellt. Das Kostüm des gewöhnlichen Lebens ist hier mit feinem Geschmack behandelt und vornehmlich der verachtete Schlafrock durch geringe Modification zur Herstellung schöner, edler Linien und Massen benutzt worden.

Gegenwärtig hat Drake wiederum einige sehr gelungene kleine Portraitstatuen vollendet. Die erste derselben stellt Alexander von Humboldt dar und bildet ein erfreuliches Seitenstück zu der Figur seines verewigten Bruders. Der gefeierte Gelehrte steht einfach, im Leibrock und offenen Oberrock, dem Beschauer gegenüber. Er hat ein aufgeschlagenes Buch in den Händen, und blättert darin, indem er lebhaft zu sprechen scheint. Das Werk ist mit vorzüglicher Liebe gearbeitet, und wie sich die sorglichste Ausführung bis in das geringste Detail erstreckt, so ist vornehmlich der Kopf voll Leben und durchgeführter Portraitwahrheit. Die Feinheit und Vollendung in Allem, was zur Charakteristik der Person gehört, macht diese Figur zu einem vollkommenen kleinen Meisterwerke.

Die zweite ist ein kleines Standbild Schiller's. Da hier nicht nach dem Leben zu arbeiten war, so tritt natürlich jene Charakteristik in den Nebendingen in Etwas zurück und es zeigt sich statt deren mehr die selbstschöpferische Thätigkeit des Künstlers. Wir sehen hier den Dichter vor uns, — den Moment, da er gerade als solcher, nicht in anderweitiger Aeusserung des Lebens, erscheint. Wir sehen: er ist sinnend, tiefer Gedanken voll, das Zimmer mit starken Schritten auf- und niedergegangen; plötzlich hat er das Wort für den Gedanken gefunden, er hält ein im Schritte und erhebt die Rechte mit dem Stifte, um es auf das Papier, das er in der Linken trägt, niederzuschreiben. Er ist im offenen langen Rocke dargestellt, der in grossen einfachen Linien niederfällt und darunter ein einfaches Unterkleid sichtbar wird. Der Kopf ist nach der Todtenmaske modellirt; er ist vorgeneigt, noch arbeitet der Gedanke in dieser majestätischen Stirn; das Haar wallt frei zurück.

Unter andern Arbeiten Drake's nennen wir noch eine dritte kleine Statue, welche den Kaiser von Russland darstellt und sich nicht minder

durch geistreiche Auffassung und edle würdevolle Haltung auszeichnet. Der Kaiser ist im militärischen Kostüme, die Hand auf das Schwert gestützt, den Kriegermantel auf der Schulter, dargestellt. — Hr. Drake hat für diese sämmtlichen kleinen Statuen eine zierliche Console gearbeitet, die aus einem weiblichen Kopfe besteht, auf dessen Bekrönung die Deckplatte ruht. Da es lange an geschmackvollen Gypsconsolen gefehlt hat und jene kleinen Statuen, wie alle plastischen Werke, eine gemessene Höhe und Beleuchtung fordern, so wird auch diese Arbeit sich mannigfachen Beifalls zu erfreuen haben.

Die **klassischen Stellen** der Schweiz und deren Hauptorte in Original-Ansichten dargestellt, gezeichnet von Gustav Adolph Müller, auf Stahl gestochen von Henry Winkles in London und den besten englischen Künstlern. Mit Erläuterungen von Heinr. Zschokke. Carlsruhe und Leipzig, Kunst-Verlag, W. Creuzbauer etc.

(Museum 1836, No. 1.)

Es ist ein schönes Unternehmen, die Hauptpunkte eines Landes, welches der Edelstein in der Kette der europäischen Länder ist, in einer reichen Bilderfolge dem Auge des Beschauers vorüberzuführen. Wem es nur einmal vergönnt war, die Pracht dieser Gebirge, diese strahlenden Eismeere, die flatternden Wasserfälle, das erquickliche Grün der Matten, den weiten Spiegel der Seen, den reichen Wechsel heiterer und anmuthiger Ortschaften zu sehen, dem wird sich die Erinnerung hieran unauslöschlich eingeprägt haben; und wer daheim, im ebenen Lande, bleiben musste, der wird sich gern mit der Phantasie in das Land versetzen, wo die erhabensten Denkmäler der Natur und die grössten Erinnerungen der Geschichte bei einander stehen, wo der Genuss, den der Reisende sucht, ebenso befriedigt wird, wie das mannigfachste wissenschaftliche Bestreben. — Das in der Ueberschrift genannte Werk verspricht das zu leisten, was billiger Weise von einem Unternehmen der Art gefordert werden kann. Es erscheint in Heften (in 8. und in 4.), jedes mit drei Ansichten und einem Bogen Text; 24 Hefte sollen das Ganze vollenden. Die drei bisher erschienenen Hefte geben eine im Ganzen erfreuliche Probe, und auch an ihnen bewährt sich der englische Stahlstich. Doch finden wir neben manchem sehr Bedeutsamen auch manches — in malerischer Beziehung — Uninteressante mitgetheilt, wie z. B. die Ansicht von Liestal sich durch nichts sonderlich Charakteristisches auszeichnet. Für die Trefflichkeit des Textes bürgt der gefeierte Name des Verfassers.

Für Historienmaler.

(Museum 1836, No. 6.)

Die Künstler, welche aus den Werken der romantischen Poesie Stoff und Anregung zu bildlicher Darstellung entnommen haben, waren bisher im Wesentlichen noch auf eine geringe Anzahl von Dichtungen beschränkt. Vornehmlich wurden in dieser Beziehung die epischen Gedichte der Italiener mannigfach benutzt, sodann das Nibelungenlied, welches durch verschiedene Uebersetzungen und Bearbeitungen (besonders durch die treffliche Uebersetzung von Simrock) einem grösseren Kreise von Lesern zugänglich ist. Die grosse Fülle der übrigen Gedichte des deutschen Mittelalters, in denen so verschiedenartige, zur Darstellung wohlgeeignete Situationen vorhanden sind, ist unsrer Künstlerwelt noch so gut wie unbekannt, und fast nur die von Fouqué und F. Schlegel nach alten Vorbildern gedichteten Romanzen der Ronceval-Schlacht haben zu Gemälden Anlass gegeben. Selbst der reiche Schatz unsrer so allgemein zugänglichen Volkssagen ist noch eine fast unbenutzte Fundgrube: welche Stoffe aber hierin verborgen liegen, hat uns jüngst Begas' Loreley dargethan.

Wir erlauben uns, die Künstler auf die so eben erschienene Uebersetzung eines der vorzüglichsten Gedichte der deutschen Vorzeit aufmerksam zu machen: „Parcival, Rittergedicht von Wolfram von Eschenbach. Aus dem Mittelhochdeutschen zum ersten Male übersetzt von San Marte. Magdeburg, Verlag der Creutz'schen Buchhandlung. 1836." — In diesem Gedichte, welches mit dem Nibelungenliede um den Preis ringt, entfaltet sich der grösste Reichthum interessanter Situationen, welche durch die liebenswürdige Naivetät des Dichters, durch warmes, lebendiges Gefühl, durch scharfe, sichere Charakteristik und anschauliche Darstellung der äusseren gesellschaftlichen Verhältnisse, den bildenden Künstler, wie wenig andre Werke der Zeit, zum Wettkampfe einladen dürften. In Anerkennung der Bedeutsamkeit dieses Gedichtes ist dessen Inhalt auch bereits zu den bildlichen Dekorationen des neuen Königsbaues in München benutzt und eins der Zimmer daselbst mit einer Reihe hierauf bezüglicher Darstellungen von K. Herrmann ausgemalt worden. Aber auch zu einzelnen Gemälden, deren Verständniss nicht die Bekanntschaft mit dem Gesammtinhalte der Dichtung voraussetzen darf, ist hier vielfacher Anlass vorhanden, da die Situationen überall prägnant und entschieden genug sind, um sie zu selbständigen Werken benutzen zu können.

Zum Belege dessen heben wir die folgende Stelle des Gedichtes aus. Nur zum Verständniss des Textes, nicht der Situation, bemerken wir vorher, dass Parcival, ein junger Ritter, der sich jüngst erst die Sporen verdient hat, auf seinen abenteuerlichen Zügen in eine von Feinden bedrohte Stadt kommt, wo Hungersnoth herrscht, dass er der Herrin der Stadt (der schutzlosen Tochter des verstorbenen Königs, die nachmals sein Weib wird) seine Hülfe zugesagt hat und in ihrem Schlosse aufgenommen ist.

Drauf in ein Zimmer reich verziert
Ward er zur Ruhestatt geführt:
Hier war nicht Armuth. Die Kerzen, ich wähne,
Waren bessres als Fichtenspäne;

Das Bett war königlich bereitet,
Ein Teppich lag davor gebreitet.
Er entliess die begleitenden Ritter bescheiden,
Und liess sich von den Pagen entkleiden,
Worauf er bald und fest entschlief —
Bis ihn der wahre Jammer rief,
Und lichter Augen Herzensregen
Erweckte den erkornen Degen.
Denn mit des Morgens erstem Grau
Trat zu ihm hin des Landes Frau,
Doch nicht von solcher Minne getrieben,
Die das Mädchen nur als Weib mag lieben,
Nein, durch des harten Streites Noth,
Und lieber Helfer herben Tod,
Die sie zu solchem Seufzen zwangen,
Dass Thränen sich dem Aug' entrangen,
Und suchend Hülf' und Freundesrath.
Mit keuschem reinem Sinne trat
Zu ihm die königliche Magd,
Von der Euch mehr hier wird gesagt.
Auffordernd doch zum Minnestreit —
Ein Hemd weiss seiden — war ihr Kleid,
Und was reizt mehr zum Kampf den Mann,
Tritt eine Jungfrau so ihn an?
Ein sammtner Mantel wand jedoch
Um ihren schlanken Leib sich noch.
So schlich sie still, das Herz voll Klagen,
Vorbei den Fraun und Kämmerern,
Die noch in tiefem Schlummer lagen,
Zu dem Gemache einsam fern,
Wo Parcival der Ruhe pflag.
Von Kerzenschein licht wie der Tag
War es in seiner Schlummerstatt.
Zu seinem Bette geht ihr Pfad;
Sie knieet auf den Teppich hin,
Und über ihn geneigt mit Bangen
Netzt' ihre Thrän' ihm Stirn und Wangen.
Als, so erweckt, die Königin
Der junge Parcival ersah —
Ach lieb und leid ihm dran geschah!
Auf richtete der süsse Mann
Verwundert schnell sich und begann:
„Gebietrin, treibt Ihr mit mir Spott?
So knieen dürft Ihr nur vor Gott.
Geruht, Euch her zu mir zu setzen,
Oder leget hin Euch, wo ich lag,
Und lasset mich an andern Plätzen
Mein Lager suchen, wie ich mag." U. s. w. —

Diese Situation, die hier nur als ein Beispiel des reichen Vorrathes gegeben ist, entspricht den mancherlei romantischen Darstellungen, welche

die neuste Kunst hervorgebracht hat. In wenigen aber dürfte Anmuth, Hoheit und Rührung in gleichem Grade vereinigt, in wenigen ein so holdes und zartes Verhältniss vorgezeichnet, und bei der Darstellung schöner Kleidungsstoffe und Geräthe (welche die romantische Kunst, wie einst die der Venetianer, liebt) zugleich Gelegenheit zur reizvollen Entfaltung edler Körperformen gegeben sein. Uns scheint jene einfache Schilderung in der That Anlass zu dem anmuthsvollsten Gemälde zu bieten.

Englische Radirungen.

(Museum 1836, No. 7.)

Die Engländer sind unerschöpflich in der komischen Kunst; sie wissen Alles in den Bereich ihrer Karikaturen hineinzuziehen. Ein neues Beispiel der Art liegt uns so eben vor: *The comic almanack for* 1836, ein komischer Almanach, mit 12 Monatskupfern von George Cruikshank geschmückt. Es sind die ergötzlichsten Zerrbilder englischer Sitte und Gewohnheit, mit derselben genialen Uebertreibung, denselben täppisch dämonischen Physiognomieen, die aus den anderweitigen zahlreichen Werken dieses Künstlers bekannt sind und die immer wieder unser Interesse erregen. Cruikshank's Radirnadel ist wie der Stab in der Hand des Zauberers; wo sie nur das Kupfer berührt, tauchen stets aufs Neue die seltsamsten Gestalten in verwunderlichster Leibhaftigkeit hervor. Er steht in genialer Phantasie dem Jacques Callot würdig zur Seite.

Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem Oelgemälde von E. Bendemann.

(Museum 1836, No. 18.)

Betrachtet man unsre jüngste schöngeistige Literatur, die Urtheile, welche über sie und ihren möglichen Einfluss auf den Geist des Volkes laut geworden sind, die mächtigen Anstrengungen, welche man aller Orten zur Unterdrückung dieses vorausgesetzten Einflusses erhoben hat, so muss man glauben, dass wir in einer Zeit der Verwirrung und Auflösung leben, und dass uns für die nächste Zukunft keine sonderlich freudige Hoffnung bleibt. Alles, was Unbefangenheit, Gesundheit und nachhaltige Kraft in geistiger Produktion anbetrifft, scheint verloren, und jenseit dieses künstlichen Raketenfeuers unsrer modernen Literatur wähnt das Auge nur auf leere, ausgebrannte Hülsen zu stossen. Doch aber ist es eine etwas einseitige Voraussetzung, wenn man nach wenigen Bogen bedruckten Papieres den Geist der gesammten deutschen Jugend zu beurtheilen, aus ein Paar

Romanen und Journal-Aufsätzen einen Schluss auf das gesammte Productionsvermögen zu machen sich für berechtigt hält. Man hat vergessen, dass zum Abschluss dieser Rechnung nicht bloss die Literatur, sondern auch die Kunst in Frage zu stellen ist, und dass gelegentlich die eine mit der andern das Scepter tauscht. Und so lässt uns in der That schon eine äussere Ansicht der Dinge erkennen, dass gegenwärtig die Masse der Production auf Seiten derKunst zu suchen ist, dass hieher sich das ausgedehnteste Interesse des Publikums gelenkt hat. Und fassen wir den inneren Geist und das Vermögen der Darstellung in den jüngsten Werken unsrer Kunst ins Auge, so finden wir hier, was wir in der Literatur vermissen, sehen wir hier die Aufgaben — seien sie ernst und tiefsinnig, oder heiter und spielend — mit reinem, unschuldigem Sinne aufgenommen, mit Liebe und Wahrheit durchgebildet, mit Kraft und Ausdauer zum ergreifenden Leben vollendet.

So in dem jüngsten Gemälde Bendemann's, welches einige Wochen hindurch im Lokale der hiesigen Kunstakademie dem Besuche des Berliner Publikums freigestellt war. Es stellt den Untergang eines einst herrlichen und blühenden Volkes dar, das tiefste Elend, den bittersten Schmerz, allen Jammer und alle Verzweiflung, welche je die Brust des Menschen durchzogen; es ist Alles darin enthalten, was unser Herz verwunden und zum innigsten Mitgefühle hinreissen kann, — und doch ist über das Ganze und über die einzelnen Gestalten jener unergründliche Hauch der Schönheit, jene Reinheit und Seelengrösse ausgegossen, die auch das Anschauen des Schmerzes und des Leidens zum edelsten Genusse umgestalten. Das furchtbare Elend, welches sich hier unsern Blicken entfaltet, wird nirgend grässlich, nirgend beklemmende Pein; die Erinnerung an dasselbe vermag es nicht, die Träume unsrer Nächte zu vergiften, sie giebt im Gegentheil unserm Gemüth Ruhe, unsern Gedanken und Empfindungen Klarheit und Würde.

Es sind ein Paar Bemerkungen über dies Bild (zum Theil auch in geschätzten Zeitschriften) laut geworden, die wir vor einer näheren Betrachtung desselben besprechen zu müssen glauben. Einige Kritiker wundern sich, dass der Maler keine Juden, einer besonderen Nationalität gemäss, sondern überhaupt nur schöne und edle Menschen dargestellt habe. Ich weiss nicht, was ich aus dieser Ansicht machen soll. Was für Juden verlangt ihr? etwa jene knechtischen, gemeinen Physiognomieen, wie sie die Mehrzahl dieses unglücklichen Volkes durch die barbarische, jahrtausendlange Unterdrückung, mit der eure Väter dasselbe behandelt, angenommen hat? Oder wollt ihr irgend eine jener heutigen orientalischen Racen dargestellt sehen, wie uns z. B. Horace Vernet jüngst in seiner Rebecca am Brunnen, statt einer Scene des frommen Patriarchenlebens, ein modern ägyptisches Genrebild vorgeführt hat? Alles dies möchte für das auserwählte Volk Gottes, welchem er den Büchern der Schrift zufolge seine höchsten Gnaden zugewendet hatte und welches in einer idealeren Bildung den Stempel dieses göttlichen Verkehres tragen muss, wenig passend sein. Die künstlerische Anschauung hat hier von jeher das Richtige getroffen: es gehört nur ein geringer Grad von Gefühl dazu, um das uralte und immer erneute Ideal des Christuskopfes, um Raphael's und Leonardo's Madonnen für wahrer und angemessener zu halten, als ein Gesicht mit krummer Nase, vorstehenden Augen und hängender Unterlippe. Gelänge es auch einem Künstler, die einstige Nationalphysiognomie des jüdischen

Volkes aus seiner heutigen Erscheinung herauszufühlen, so beruht dennoch eben darin die Bedeutsamkeit der biblischen Geschichten, dass sie uns persönlich berühren, dass wir in ihnen unsre eigne erste Bildung erhalten haben, in ihnen gross gezogen sind und dass sie für unser Gefühl gewissermaassen einen Theil unsrer eignen Geschichte ausmachen. Wir können, unsrer durch die Wissenschaft gewonnenen Emancipation zum Trotz, diese Wechselbezüge der biblischen Erzählungen und Aussprüche auf unser Leben nicht von uns weisen; wir fühlen uns genöthigt, in ihnen ein Spiegelbild unsrer eignen Gemüthszustände, somit auch der durch letztere bedingten äusseren Gestaltung, wiederzugeben. Freilich sind wir jener kindlichen Zeit des Mittelalters entwachsen, da die Gegenwart mit all ihren äusseren Zufälligkeiten, mit ihrem gesammten Kostüm, ihren einzelnen Sitten und Gebräuchen, in diese Vergangenheit übertragen wurde; wir verlangen die letztere in einer gewissen idealeren Weise, mit einem gewissen Schimmer jener orientalischen Heimat zu sehen, — aber eben auch nicht mehr als dies; die bekannten und verwandten Züge wollen wir nicht missen, wenn nicht jenes nähere Verhältniss aufgelöst und uns statt eines Vorganges, der uns in unsrer Eigenthümlichkeit erfasst, ein zufälliges Factum, wie die Geschichte deren zu hunderten und tausenden darbietet, vorgeführt werden soll.

Man sagt ferner, dies letzte Bild Bendemann's sei eben nichts als eine etwas erweiterte Wiederholung seines ersten Meisterwerkes, der gefangenen Juden; der junge Künstler zeige sich demnach in einseitiger Richtung, er könne nur Gestalten, die im tiefen Schmerze gebückt dasitzen, malen. Hierauf ist fürs Erste zu entgegnen, dass es ein wenig voreilig sein möchte, aus zwei einzelnen Bildern auf eine weitere künstlerische Laufbahn zu schliessen, und dass Herr Bendemann zu bedeutend aufgetreten ist, um genöthigt zu sein, das Publikum durch eine Musterkarte des Mannigfaltigen zu bestechen. Uebrigens hat er bereits durch sein grosses Gemälde der beiden Mädchen am Brunnen, welches zwischen die beiden in Rede stehenden fällt, so wie durch verschiedene öffentlich ausgestellte Skizzen nachgewiesen, dass sein Pinsel keinesweges allein sich an den Gegenständen der Trauer und Vernichtung erfreut. Wäre letzteres indess wirklich der Fall, so dürfte auch dies in der That nicht als ein Vorwurf gelten können. Habt ihr euch so schnell an den gefangenen Juden satt gesehen, dass ihr nicht noch ein und ein andres Bild von ähnlicher tragischer Grösse bewundern, nicht aufs Neue durch so mächtige Gefühle bewegt werden könntet? Ist unsre Zeit nicht reich genug an künstlerischen Darstellungen aus den verschiedensten Sphären, dass ihr auch noch von Seiten des einzelnen Künstlers einen steten Wechsel verlangt? — Die Geschichte der Kunst bezeugt es zur Genüge, dass es zu allen Zeiten Künstler gab, welche mehr durch ein vorwaltendes subjektives Gefühl in der Wahl und Behandlung ihrer Darstellungen geleitet wurden, während andre mehr in objektiver Weise den Gegenstand und die Erscheinungen des Lebens auffassten; keinem Beschauer ist es aber bisher eingefallen, dieser oder jener Richtung darum eine Einseitigkeit vorzuwerfen. Wer nur eine von Michelangelo's mächtigen Gestalten, eine von Andrea del Sarto's Madonnen, einen von Teniers Bauern gesehen hat, kennt fast die ganze Art und Weise dieser Meister; doch sieht man mit Freude auch noch ein zweites und drittes und viertes Bild von ihnen. Wo wir den Meistern der Vorzeit, deren Ruhm fest steht, keinen Vorwurf zu machen haben, da wollen wir auch den Mit-

lebenden, selbst wenn jene ausgesprochene Ansicht begründet wäre, Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Doch es ist nöthig, dass wir diese Vorbemerkungen fallen lassen und uns zu dem ausgestellten Werke selbst wenden. Es ist ein grosses, längliches Gemälde, die Figuren über Lebensgrösse. Der Vordergrund ist, wenn wir die Lokalität recht verstanden haben, die Anhöhe des Berges Moriah, auf dem die Trümmer des gestürzten Tempels liegen. Zur Rechten, jenseit des Thales, sieht man die zerstörten, verbrannten, rauchenden Ruinen der Stadt, die sich malerisch übereinander emporheben; zur Linken, in weiterer Ferne, neben einzelnen noch stehenden Theilen der Vorbauten des Tempels hin, erblickt man die Burg Davids auf Zion mit einigen mächtigen Mauerthürmen. Auf dem Vorgrunde, vielleicht dem Vorhofe des Tempels, haben sich Einige des unglücklichen Volkes, die dem Schwerte des Feindes und der Hungersnoth entronnen sind, versammelt. In der Mitte, auf den Trümmern des heiligen Gebäudes, sitzt der Prophet, dessen Busspredigten und Warnungen sein Volk verachtete, der dasselbe aber in seinem endlich angebrochenen Elend nicht zu verlassen vermag; in schmerzlichen Gedanken stützt er sein Haupt in die Hand. Zur Rechten neben ihm sitzt ein junger Krieger, dem das Blut aus tiefer Brustwunde herabfliesst, im Augenblicke des Verscheidens; ein Knabe, vielleicht der jüngere Bruder, der vor ihm kniet, richtet ihm bange das Haupt empor. Weiter zur Rechten, etwas tiefer im Bilde, tragen ein Mädchen und ein Knabe den Leichnam eines Greises, ihres Vaters, mit ängstlicher Vorsicht von der Anhöhe hinab. Diese Seite stellt die Sorge und das Leid der Jüngeren um die Aelteren dar, die linke Seite enthält das Gegentheil. Hier sitzt zunächst neben dem Propheten eine bejahrte Frau, das Haupt umhüllt, und neben ihr ein junges Mädchen, das sich in ähnlicher Geberde an sie anlehnt, beide im tiefsten Schmerze um ein Kind, das, ausgestreckt, bleich und todt zu ihren Füssen liegt. Dann, der äussersten Gruppe zur Rechten entsprechend, sieht man ein junges Weib, welches in Hast und Verzweiflung, den schlafenden, nahrungsbedürftigen Knaben in den Armen, zu den Uebrigen emporeilt. Vortrefflich ist demnach die räumliche Oekonomie des Ganzen eingerichtet. Als bedeutender Mittelpunkt, hoch sitzend, in grossartiger Entfaltung einer mächtigen Gestalt, der Prophet; zu seinen beiden Seiten zwei nahe zusammengerückte Gruppen, die mit der mittleren Gestalt ein geschlossenes, harmonisches Ganze bilden; dann die beiden äusseren Gruppen, welche den Zusammenhang und die Beziehung desselben zu dem allgemeinen Unheil, das die Stadt betroffen, nach beiden Seiten fortführen. In verschiedener Weise sind die innigsten Bande der Familie, welche den Menschen an den Menschen knüpfen, dargestellt, aber alle entweder schon zerrissen durch das furchtbare Verhängniss oder dem Momente ihrer Auflösung nahe. Eine jede Gruppe ist nur mit ihrem eignen Grame beschäftigt, aber instinktartig fühlen sie sich wiederum zu einander geführt; ohne Bewusstsein ihrer Handlung drängen sie sich um die eine Gestalt zusammen, die allein nicht das eigne Leid, sondern das noch viel gewaltigere des Volkes und Vaterlandes fühlt, die es vermag, über das allgemeine Unglück nachzusinnen, es in Worte zu fassen, und durch das Wort der Klage zu den Worten des Gebetes sich hindurchzuringen. So bildet sich auch, ebenso wie die einzelnen Gruppen räumlich zu einem Ganzen geordnet sind, im inneren Gedanken des Bildes, trotz der Isolirung

im Thun der Einzelnen, ein grossartiges Ganze, welches von den verschiedenen Seiten her nach dem Einen Mittelpunkte zusammengezogen wird.

Betrachten wir nunmehr die einzelnen Gestalten. Der Prophet, imponirend zwar durch Gestalt und Bewegung, erscheint in den einfachsten Gewändern, ohne alle diejenigen Abzeichen, welche auf einen Mächtigen oder Vornehmen deuten könnten: die Herrschaft der Grossen ist gestürzt, der Trost und die Hoffnung des Volkes kann nur aus dem Volke selbst gewonnen werden. Ein Mantel von dunkelbraunrother Farbe ist um seine Kniee geschlagen und verräth in dem Zuge der Falten, die von dem rechten, auf einen Marmorblock gestützten Beine zu dem ausgestreckten linken niederfliessen, den Adel und die Majestät seiner Bewegungen. Die gesenkte rechte Hand hält eine Schriftrolle; die linke stützt, wie bemerkt, das Haupt. Der Scheitel ist kahl und nur von wenigen grauen Locken umspielt; ein grauer Bart, in der Mitte gespalten, senkt sich auf die Brust hinab. Das Gesicht ist etwas geneigt: auf der Stirn wühlen alle Gedanken des Jammers, alle Schmerzen des bittersten Mitgefühles; man sieht, es ist nicht ein einzelner Klageton, der, wie bei den übrigen, sein Gemüth durchklingt; hier jagt eine Empfindung die andre, aufgeregt strömt das Blut durch seine Adern, man fühlt es, wie die Pulse der Schläfe an seinen Fingern, die er gegen die Stirn presst, klopfen. Noch ein Moment und er wird sich erheben aus diesem gewaltsamen Ringen und wird jenen Klagegesang anstimmen, der durch die Jahrtausende her bis zu unsern Ohren erklungen ist:

„Wie liegt die Stadt so wüste, die voll Volkes war! Sie ist wie eine Wittwe. Die eine Fürstin unter den Heiden und eine Königin in den Ländern war, muss nun dienen. — Der Herr hat seinen Altar verworfen und sein Heiligthum verbrannt; er hat die Mauern ihrer Paläste in des Feindes Hände gegeben. Der Herr hat gedacht zu verderben die Mauern der Tochter Zion; er hat die Richtschnur darüber gezogen und seine Hand nicht abgewendet, bis er sie vertilget; die Zwinger stehen kläglich und die Mauer liegt jämmerlich. — Wie ist das Gold so gar verdunkelt und das feine Gold so hässlich worden, und liegen die Steine des Heiligthums vornen auf allen Gassen verstreuet! — Die Aeltesten der Tochter Zion liegen auf der Erde und sind still, sie werfen Staub auf ihre Häupter und haben Säcke angezogen; die Jungfrauen von Jerusalem hängen ihre Häupter zur Erde. — Ich habe schier meine Augen ausgeweinet, dass mir davon wehe thut; meine Leber ist auf die Erde ausgeschüttet über dem Jammer der Tochter meines Volkes, da die Säuglinge und Unmündigen auf den Gassen in der Stadt verschmachteten; da sie zu ihren Müttern sprachen: Wo ist Brod und Wein? da sie auf den Gassen in der Stadt verschmachteten, wie die tödtlich Verwundeten, und in den Armen ihrer Mütter den Geist aufgaben. — Den Erwürgten durch's Schwert geschah besser, wie denen so da Hungers sturben. — Die Krone unsres Haupts ist abgefallen. O wehe, dass wir so gesündiget haben! — —“

Stellen der Klagelieder, wie diese, sind es, denen der Maler die Hauptmotive zu seinem Bilde entnommen hat.

Unter den Seitengruppen erregt zunächst jene zur Linken, die Mutter mit dem jüngeren Mädchen, welche den Tod des Kindes beweinen, unsre Theilnahme. Wie in dem Kopfe und in der ganzen Gestalt des Propheten der Schmerz am lautesten spricht, so ist er in der Mutter ganz stumm geworden, ganz in das Innere zurückgedrängt. In sich zusammengebückt, das Haupt im Schoosse verbergend, sitzt sie da; aber diese Stellung ist um so ergreifender, als wir auch so noch die edelste, wenn schon etwas bejahrte Gestalt, die würdigsten, feierlichst gemessenen Linien der Gewan-

dung vor uns sehen. In rührendem Contrast liegt die Tochte r eben ihr; sie schlingt ihren Arm durch den der Mutter und bedeckt mit der andern Hand das Gesicht; sie möchte gern dem Schweigen der Mutter gleich thun und wie diese zur Sammlung des Schmerzes kommen. Die wenigen Körpertheile, die sich in dieser Stellung enthüllen, erblühen noch im holdesten Reize der Jugend. — Der sterbende Krieger, auf der andern Seite, ist nackt, nur mit einem Schurze bekleidet; er zeigt edle, jugendlich athletische Formen, aber sie sinken gebrochen zusammen; die fahle Farbe des Todes mischt sich unter das kräftige bräunliche Incarnat seiner Glieder. Vor ihm liegt das Schwert, mit dem er gestritten, noch von dem Blute der Feinde geröthet. Auch der Knabe, der ihm das Haupt emporrichtet, ist halbnackt und reizend schön in Form und Farbe; Bangigkeit und Entsetzen malen sich auf seinen Zügen.

Aeusserst zart und innig ist die Gruppe zur äussersten Rechten; besonders die Jungfrau, die den Leichnam des Vaters zu den Häupten, ihre Hände über dessen Brust gekreuzt, trägt; es ist bereits in einer andern Kritik des Bildes sehr richtig bemerkt worden, dass sie die kindliche Pflicht noch mit derselben schönen jungfräulichen Schüchternheit übe, wie wenn sie den Körper eines Schlafenden trage; und doch fehlt es auch ihrem Antlitz keinesweges an dem vorwaltenden Zuge des innerlichen Leidens; der kräftige Knabe, der die Füsse des Gestorbenen trägt, blickt vorsichtig bang nach den Schritten der höher stehenden, schwerer tragenden Schwester zurück. — Alles andre Interesse aber schweigt, wenn wir uns endlich der Gruppe zur äussersten Linken zuwenden. Entsetzt, in dumpfer bewusstloser Angst flüchtet jenes junge Weib, das den reizenden, vor Mattigkeit eingeschlafenen Knaben im Arme trägt, zu den Uebrigen empor. Sie hat Furchtbares gelitten; die Blässe eines namenlosen Grauens ist über diese schönen Glieder, über Gesicht, Schultern und Hände, ausgegossen. Ihr Auge hat keine Thränen mehr, halb gebrochen starrt es, wie das Auge einer Wahnsinnigen, vor sich hin, sie sieht nicht, welchen Weg ihre Füsse sie führen. Das bitterste Leiden liegt um diesen lechzend geöffneten Mund; es ist jener unergründliche Zug des Schmerzes, wo die Winkel des Mundes sich nicht senken, vielmehr die Erinnerung an das holde Lächeln beibehalten, das in glücklicheren Tagen alle Leidenschaft der Liebe zu erwecken wusste. Es spielt wie ein geheimer Zauber um diese wunderbaren Züge, — fast wie in jenem Kopfe der Rondanini'schen Meduse, in dem auch Lust, Schmerz und Grauen des Wahnsinns, wenn freilich in ganz andrer Weise, gemischt sind. Dies Weib wird sinken, ehe noch das schöne Kind, das sie an sich presst, verschmachtet ist; dann wird der Knabe das Loos des kleinen Gespielen theilen, zu dem sich sein Arm bereits, wie vorahnend, niedersenkt.

Der Himmel, der sich über dieser Scene des Unterganges wölbt, ist blau und wolkenlos, — derselbe Himmel, der lange Jahrtausende über der Erde steht und Winter und Frühling, Zerstörung und neu aufkeimendes Leben unter sich hinwandeln sah. Diese reine, ewige Klarheit bildet den ergreifendsten und erhebendsten Contrast zu dem Gegenstande des Bildes, besser, als es durch dunkle Wolkenzüge und hastige Effekte von Glut und Flammen zu erreichen gewesen wäre. Ein helles Tageslicht ist über alle Gestalten ausgegossen und dient vornehmlich dazu, die grossartige Ruhe des Ganzen zu erhöhen. Freilich war dies keine der leichtesten Aufgaben für den Künstler. aber mit grösster Meisterschaft ist gerade diese Gesammt-

wirkung erreicht. Ueberhaupt sind hier alle wohlfeileren Mittel contrastirender Farben und Töne verschmäht, und mit jener tizianischen Sicherheit des Pinsels lichte Körper auf ähnlich lichtem Grunde modellirt. Die Pinselführung ist leicht, breit und frei; die Carnation, wenigstens in einzelnen und zwar den bedeutendsten Theilen, höchst vollkommen.

Die Trümmer des Tempels sind mit einer, meist sehr glücklichen Divination in jenem syrisch-ägyptischen Style gehalten, den wir in den Formen des salomonischen Tempels voraussetzen müssen. Den nächsten Vorgrund bildet ein aufgerissener Mosaikfussboden, unter dessen Schutt man einige Stücke der Holzdecke oder der Thüren bemerkt, deren einstige Vergoldung matt aufblinkt. Auch diese Gegenstände sind höchst meisterlich behandelt, jedoch keineswegs in jener genreartigen Weise, die das Auge des Beschauers von dem Hauptgegenstande ablenken könnte. Von den landschaftlichen Theilen im Hintergrunde wurde bemerkt, dass sie näher zu stehen schienen, als nach ihren Dimensionen zu schliessen sein dürfte. Doch ist auf diese Bemerkung wohl zu entgegnen, dass der Maler hierin den eigenthümlichen Effekten der reineren südlichen Luft, welche allerdings die Entfernungen für unser an nordische Nebel gewöhntes Auge scheinbar verringern, gefolgt sein möge; jedenfalls ist indess auch die Behandlung dieser Gegenstände an sich so vorzüglich, wie wir es in den Leistungen der Düsseldorfer Schule gewohnt sind, und ebenfalls dem Hauptgegenstande glücklich untergeordnet.

Das Gemälde ist im Auftrage des Kronprinzen von Preussen gemalt worden. Wir hoffen, dass eine gediegene Nachbildung im Kupferstich oder Steindruck bald auch entfernteren Kreisen die Bekanntschaft mit dieser grossartigen Composition, den Genuss und die Erbauung an derselben verstatten, und denen, die das Bild bereits gesehen, eine wünschenswerthe Erinnerung geben werde.

Ueber die akademischen Kunstausstellungen von Berlin.

(Museum 1836, No. 20.)

Der zwanzigste Mai des laufenden Jahres ist ein wichtiger Gedächtnisstag für die Schicksale der neueren Kunst. An ihm sind 50 Jahre verflossen, seit eine Einrichtung in Berlin (und soviel wir wissen, in Deutschland) zum ersten Mal ins Leben trat, die, unscheinbar in ihrem Beginnen und die frühere Zeit ihres Bestehens hindurch, in späterer Zeit so glänzende Erfolge gezeigt hat: die Einrichtung der öffentlichen, durch die Kunstakademie veranstalteten Kunstausstellungen von Berlin. Das Jahr 1786, da diese erste Kunstausstellung zu Stande kam, ist überhaupt eins der wichtigsten in der Geschichte der hiesigen Kunst-Akademie. Im J. 1694 unter der Regierung des Kurfürsten Friedrich III. (des nachmaligen Königes Friedrich I.) gestiftet und mit bedeutenden Mitteln zu erfolgreicher Thätigkeit ausgestattet, war dies Institut unter seinen Nachfolgern aufs Aeusserste beschränkt worden und seinem Erlöschen nahe; in dem ge-

nannten Jahre, dem letzten Lebens- und Regierungsjahre Friedrich's II., wurde ihm, durch die thätige Fürsorge des damaligen Staatsministers, Freiherrn von Heinitz, ein neuer Boden und Nahrungsquell gewonnen. Als eins der ersten neuen Lebenszeichen des Instituts ist eben jene, am 20. Mai eröffnete Ausstellung, zu betrachten, welche Einrichtung fortan wiederholt werden und solcher Gestalt ein öffentliches Zeugniss von der fortgesetzten Wirksamkeit des Instituts ablegen sollte [1]).

Zur Einleitung der ersten Ausstellung spricht sich das Vorwort des Verzeichnisses mit folgenden Worten aus:

„Die Königl. Preuss. Academie der bildenden Künste zu Berlin hat seit ihrer Stiftung keine öffentlichen Beweise ihres Fleisses dargestellt, ob sie gleich im Stillen fortgearbeitet und manche grosse Künstler, auch andre geschickte Schüler erzogen hat, welche die Zeichenkunst bei ihren verschiedenen Handthierungen mit Nutzen angewandt haben. Nunmehr ist sie so glücklich gewesen, dass der Grosse König Friedrich, in den Tagen seines ruhigen Alters, ein gnädiges Auge auf sie geworfen, ihr manche Vortheile zugewandt, ihre alten Privilegien wieder erneuert und ihr an einem Minister einen Protector gegeben, der, sie zu ihrem alten Glanze zu bringen, es sich zur Pflicht macht."

„Zu diesem Ende ist auch eine öffentliche Ausstellung der Kunstwerke ihrer Mitglieder beliebt worden, so wie sie bei anderen Kunstacademien eingeführt ist. Die hiesige bescheidet sich, dass sie bei ihrer Wiederauflebung noch nicht mit so vielen Meisterstücken hervortreten kann, als wenn ihr Flor einige Jahre gedauert hätte — auch haben die hiesigen Künstler eine solche öffentliche Prüfung ihrer Arbeiten sobald noch nicht vermuthet und also, sich gehörig dazu vorzubereiten, nicht Zeit genug gehabt."

„Man hat also die Kunstwerke einiger verstorbenen Mitglieder der Academie, sonderlich derer, sich um das Wohl der Academie verdient gemachten Directoren und Rectoren Werner, Terwesten, van Roye, Pesne und le Sueur, sowie auch einige Arbeiten einer Therbusch, eines Vaillant, Falbe, Glume, Reclam und Dubuisson, welche ehedem berühmte Mitglieder der Academie waren, mit aufstellen lassen, wodurch gewissermaassen eine Geschichte der Kunst zu Berlin den Kennern vor Augen gelegt wird, welche patriotisch gesinnten Einwohnern nicht gleichgültig sein kann, — und wodurch zugleich die Verdienste jener verstorbenen Künstler, auch noch nach ihrem Tode, zur Aufmunterung der jetzt lebenden, verewiget werden. Auch hat man von Kunstliebhabern und einigen Zöglingen der Academie, die sich durch ihren Fleiss auszeichnen, verschiedenes ausgestellt, und da die Academie in der Folge darauf Bedacht nehmen wird, diese und andre Künstler, sogar durch Preise, aufzumuntern, so kann man sich wohl mit der Hoffnung schmeicheln, dass die Berlin'sche Academie den besten auswärtigen gleich kommen wird; und hierzu wird selbst der gerechte Tadel so wie der eben so gerechte Beifall wahrer Kunstverständigen gewiss viel beitragen." U. s. w.

[1]) Wir bemerken beiläufig, dass der 20. Mai auch der Geburtstag des gegenwärtigen Direktors der Akademie, des Bildhauers Dr. G. Schadow (geb. im Jahr 1764), ist.

Diese erste Ausstellung zählte 335 Nummern und füllte drei Zimmer welche, nach der jetzigen Lokalität, ungefähr den Raum des ersten grossen Saales, linker Hand neben dem Eingangszimmer, einnahmen. Im ersten Zimmer befanden sich die Werke von Dilettanten und von Schülern der Akademie; an der Spitze der Dilettanten steht im Verzeichniss Se. Königl. Hoheit der Prinz Friedrich Wilhelm von Preussen (Se. Majestät der jetzt regierende König [1])) mit einer Bleistiftzeichnung nach Bouchardon; unter den übrigen bemerkt man u. a. den Namen A. von Humboldt. Das zweite Zimmer enthielt Werke verstorbener Meister (deren in dem angeführten Vorwort gedacht ist), und derjenigen lebenden Künstler, die nicht zur Akademie gehörten. Das dritte Zimmer die Werke von Mitgliedern der Akademie: 21 Gemälde von B. Rode, damaligem Direktor; mehrere Gemälde und eine grosse Anzahl Radirungen von D. Chodowiecki; Arbeiten von I. W. Meil, Frisch, den Bildhauern Tassaert und W. C. Meyer, Kupferstiche von D. Berger, Landschaften von I. Ph. Hackert, u. s. w. —

Die Verzeichnisse der verschiedenen Jahrgänge enthalten mannigfach interessante Notizen und geben zu mancherlei Bemerkungen Stoff, unter denen wir einige der wichtigsten hervorheben wollen.

Im Vorwort des Jahrganges 1789 werden zuerst ausgesetzte Belohnungen für Künstler angeführt, und zwar: für die Maler fünf Prämien von 50 bis 500 Thalern; für die Zeichner zwei Prämien, jede zu 100 Thalern; für die Bilder desgleichen; für die Kupferstecher vier doppelte Prämien von 50 bis 200 Thalern; für die Formenschneider eine Prämie von 50 Thalern.

Das Verzeichniss von 1791 beginnt mit einer Reihe von 17 Zeichnungen und Modellen zu einem Monumente Friedrichs des Zweiten, die auf Befehl des Königes Friedrich Wilhelm II. zur Concurrenz eingesandt waren. — Darstellungen desselben Inhalts und zu demselben Zwecke finden sich auch im Verzeichniss von 1797.

Das Verzeichniss von 1791 enthält ferner im Anhange eine ausführliche „Beschreibung der Kunstwerke, welche von Mitgliedern der Akademie und andern Künstlern in den königlichen Schlössern und in öffentlichen und Privatgebäuden, wie auch an öffentlichen Plätzen, seit dem Jahr 1789 verfertigt wurden: Werke von Rode, Frisch, Schadow, Karstens, Cuningham u. s. w.“

Die folgenden Jahrgänge bis 1802 gaben ähnliche Nachrichten, die für die Geschichte der neueren Kunst von grosser Wichtigkeit sind.

Das Verzeichniss von 1795 führt eine Reihe von Kunstwerken an, die durch eine „Preisaufgabe der Königl. Akademie auf die beste allegorische Darstellung des Friedens“ veranlasst wurden.

Das Verzeichniss von 1800 beginnt mit einer „Gallerie vaterländisch-historischer Darstellungen (grösstentheils auf Befehl Sr. Maj. des Königs angefertigt),“ denen sich Darstellungen vaterländischer Gegenden und vaterländisch-historische Sculpturen anschliessen. — Ebenso beginnt der folgende Jahrgang.

Das letztgenannte Verzeichniss von 1802 enthält einen ausführlichen Necrolog des, um die Akademie höchst verdienten Ministers von Heinitz.

Die Ausstellung von 1806 wurde durch die Besetzung Berlin's durch die Franzosen unterbrochen. Ein Theil der hier ausgestellten Kunstwerke

[1]) Friedrich Wilhelm III.

kehrte auf der folgenden Ausstellung von 1808 wieder. Das Verzeichniss der letzteren ist in deutscher und französischer Sprache abgefasst.

In der Einleitung zu den Verzeichnissen von 1814 und 1818 ist eine ausführliche Geschichte der Akademie bis zum letzteren Jahre mitgetheilt. Vom J. 1820 ab ist in den Verzeichnissen regelmässig eine Chronik der Akademie, und zugleich der bedeutendsten Kunstunternehmungen in Berlin, enthalten.

Das Verzeichniss von 1826 giebt Nachricht von den erneuerten Preisbewerbungen unter den Schülern der Akademie, welche dem Sieger ein Reise-Stipendium auf mehrere Jahre gewähren und deren erste im J. 1825 Statt fand.

Die Namen der Künstler, von denen Werke ausgestellt wurden, sind in den Verzeichnissen bis zum J. 1828 incl. in einer bestimmten Rangordnung aufgeführt. Das Verzeichniss von 1826 z. B. zerfällt noch in folgende Abtheilungen: — Mitglieder des Senats der Königl. Akademie der Künste (Direktor, Rektoren und Professoren); — Mitglieder und übrige Lehrer der Akademie und der Provinzial-Kunstschulen; — Schüler, welche noch ausser dem akademischen Unterrichte den besonderen Unterricht einzelner Mitglieder der Akademie geniessen; — Einheimische und auswärtige Künstler; — Dilettanten; — Bildhauer und Bildner (nach ähnlicher Rangordnung, hinter den einzelnen Meistern ihre Schüler); — Schüler der K. Akademie; — Arbeiten der Zöglinge und Schüler in den Zeichnen- und Modellir-Klassen der K. Akademie; — Arbeiten der Zöglinge und Schüler aus den Provinzial-Kunstschulen; — Architekten; — Mechanische Modelle; — Plan-, Karten- und Maschinen-Zeichnungen und Stiche derselben in Kupfer u. s. w. — Fabrik-, Manufaktur- und mechanische Arbeiten.

Seit dem J. 1830 hört die Rangordnung auf; die Namen der Künstler werden unter folgenden Rubriken alphabetisch aufgeführt: — 1) Gemälde und Zeichnungen; — 2) Bildwerke; — 3) Architektur; — 4) Kupferstiche, Holzschnitte und Lithographien; — 5) Kunst-Industrie.

Abbildungen geschnittener Steine und Medaillen, ausgeführt durch F. G. Wagner d. jüngern, akademischen Künstler, Mechanicus und Opticus in Berlin, Kronenstrasse No. 51, mittelst der von ihm erfundenen Relief-Copirmaschine. 1836.

(Museum 1836, No 20.)

Vorliegendes Heft ist kürzlich in der Kunsthandlung von S. Schropp und Comp. zu Berlin erschienen; es besteht, nächst dem zierlichen Titel, aus 8 Folioblättern, welche auch einzeln ausgegeben werden. Die auf den einzelnen Blättern dargestellten Gegenstände sind: 1) Eine grosse Medaille mit dem Portrait Sr. Maj des Königs auf der Vorder- und dem preussischen Wappen auf der Rückseite. 2) Eine noch grössere Medaille mit dem Portrait des Kaisers Nikolaus von Russland. 3) Eine kleine zierliche Medaille mit dem Portrait Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen. 4) Die von Fischer geprägte Medaille auf Schleiermacher mit dessen Portrait auf

der Vorder- und einer trefflichen allegorischen Composition auf der Rückseite. 5) Die von Brandt gearbeitete schöne Medaille auf S. E. den Generalpostmeister p. p. von Nagler, ebenfalls Vorder- und Rückseite. 6) Eine Medaille mit dem Portrait v. Knebel's 7) Sieben geschnittene Steine mit verschiedenen Darstellungen. 8) Acht Medaillen aus der Zeit des späteren Mittelalters mit fürstlichen Portraits.

Wir erkennen in diesen Arbeiten, die Hr. Wagner zur Empfehlung seiner Relief-Copirmaschine herausgegeben hat, eine ähnliche Behandlung, wie in den mit der Collas'schen Maschine gefertigten Blättern des bekannten *Trésor de Numismatique et de Glyptique*: gleich starke, ursprünglich parallele Linien, die bei einer jeden Erhebung des Reliefs in geringerem oder stärkerem Grade auseinandertreten, bei einer jeden Senkung sich wieder zusammenziehen, — d. h. deren jede einzelne ein wirkliches Profil des Reliefs enthält, — wodurch denn ein vollständiges Facsimile des Reliefs, eine vollkommen genaue Nachbildung desselben mit durchgeführtester und richtigster Modellirung entsteht. Nächst dieser allgemeinen Eigenschaft, wie eine solche überhaupt bei den durch eine richtige Maschine der Art bewerkstelligten Abbildungen erfordert wird, zeichnen sich die vorliegenden Blätter durch die grösste Reinheit, Klarheit und Ebenmässigkeit der Strichlagen aus, welche sowohl bei grösseren Darstellungen, wo die Striche ein höheres Relief befolgen, weiter von einander stehen, und stärker geätzt sind (namentlich bei No. 1), als auch bei den kleineren Abbildungen von zarterer und weicherer Ausführung, wahrzunehmen sind; am interessantesten jedoch bei No. 2, wo ein grösseres Bild von nicht starkem Relief mit feinen engliegenden Strichen ausgeführt und doch die vollkommenste Gleichförmigkeit erreicht ist. Wenn wir endlich noch hinzufügen, dass die Linien einer jeden Platte gleich stark geätzt sind, dass nirgend zur Hervorhebung von Licht und Schatten, eine verschiedene Kraft des Scheidewassers, nirgend eine Nachhülfe des Grabstichels ersichtlich wird, so muss uns schon der blosse Anblick dieser Probeblätter als Zeugniss einer höchst wohlgelungenen Maschine gelten.

So ist es in der That, und wir haben den Werth derselben um so höher anzuschlagen, als sie ganz als eigne Erfindung des Hrn. Wagner zu betrachten ist. Die Einrichtung der Collas'schen Maschine ist bisher bekanntlich sehr geheim gehalten worden, und nur die damit gefertigten Abbildungen liessen auf das Princip, welches ihr zu Grunde liegen muss, schliessen: dass nemlich diejenige Linie, welche sich über dem nachzubildenden Relief in vertikaler Fläche bewegt, durch eine besondere Einrichtung gleichzeitig in der horizontalen Fläche, auf der zu ätzenden Platte, wiederholt wird. Versuche, die vor der Wagner'schen Maschine zur Ausführung ähnlicher Nachbildungen gemacht wurden, hatten wenig günstige Erfolge gehabt. Hr. Wagner, — im Bereiche der Kunsttechnik schon durch einen sehr vervollkommneten Liniirapparat bekannt, der auf der letzten Berliner Kunst-Ausstellung das Interesse der Kunstfreunde, vornehmlich das der Königl. Akademie der Künste, erweckte, — hat die Construction seiner Maschine ohne alle äussere Anweisung erdacht und ihr zugleich die wünschenswertheste Vollendung gegeben. Sie ist einfach und elegant gebaut und bewegt sich in einer solchen Leichtigkeit, dass der Stift, welcher über dem eingespannten Relief hinläuft, dasselbe unter keinen Umständen gefährdet (selbst nicht, wenn es aus Gyps besteht, wie das im obenerwähnten Heft befindliche Blatt No. 2, welches über einem Gyps-

relief gearbeitet ist, hievon ein vorzügliches Zeugniss giebt). Für beliebig zu bestimmende geringere oder grössere Zwischenräume der Linien ist durch eine besondere Einrichtung gesorgt. Der über dem Relief hinlaufende und der radirende Stift operiren ferner in entgegengesetzter Bewegung, so dass das Bild auf der Platte umgekehrt, beim Abdruck hingegen in der richtigen Lage erscheint. Eine sehr zweckmässige Einrichtung ist die, dass bei sehr mattem Relief des Gegenstandes (wie so vielfach bei Münzen), durch besondere Stellung der Platte gegen letzteren, eine grössere Schattenwirkung hervorgebracht, und dass umgekehrt bei starkem Relief die grössere Schattenwirkung verringert werden kann, ohne dass dabei das richtige Verhältniss der Modellirung gefährdet wird; beides ist in vielen Fällen zur grösseren Deutlichkeit und zur grössern Klarheit der Abbildung höchst wünschenswerth. Die Maschine kopirt Reliefs vom kleinsten Umfange bis zu solchen, die 8 Zoll im Durchmesser haben; auch für grössere Arbeiten ist sie ohne sonderliche Schwierigkeit einzurichten.

Die Arbeit mit der Maschine erfordert nur eine geringe Uebung; beim Einspannen der Gegenstände kommt es, ausser der oben erwähnten Berücksichtigung des höheren oder schwächeren Reliefs, vornehmlich nur darauf an, von welcher Seite man das Licht annehmen will. Da die Lichseite durch das Auseinandertreten der Linien entsteht, so fällt hier natürlich die Detailbildung nicht so deutlich aus, wie auf der Schattenseite, wo die Linien enger zusammenlaufen; es werden also die Theile des Gegenstandes, deren genauste Deutlichkeit vorzüglich wünschenswerth ist (wie bei Gesichtern das Profil) stets in den Schatten zu legen sein, u. s. w. Die Radirung einer Medaille von mittlerer Grösse ist in wenig Stunden zu vollenden (auch das Aetzen, da es vollkommen gleichförmig geschieht, ist eine einfache Operation), während ein gleich eleganter Kupferstich desselben Gegenstandes aus freier Hand nicht in eben so viel Wochen auszuführen ist; die Kosten werden demnach sehr beträchtlich verringert.

Die Vortheile, welche diese Maschine gewährt, sind also im höchsten Grade bedeutend. Medaillen, Münzen, geschnittene Steine u. dergl. sind mit leichtester Mühe, mit den geringsten Kosten, in grösster Treue und Eleganz zu vervielfältigen, und werden ebenso sehr dem allgemeinen Gefallen an diesen Werken als vornehmlich dem wissenschaftlichen Studium sich in ungleich ausgedehnterer Weise als früher darbieten. Die Publikation wichtiger Sammlungen dieser Art wird ohne alle namhafte Schwierigkeit zu bewerkstelligen sein; und vornehmlich dürfen wir hoffen, die ausserordentlichen Schätze des Berliner Museums in solcher Weise bald verallgemeinert zu sehen, da die erste von Hrn. Wagner gefertigte Copirmaschine bereits auf Befehl Sr. Majestät des Königs angekauft und dem Museum zur Benutzung überwiesen worden ist. Dem jungen Meister aber, welcher die sinnreiche Construction derselben erdacht und ausgeführt hat, ist von Seiten der Kunst und der Wissenschaft gebührender Dank zu zollen.

Zwar mag hier bemerkt werden, dass die verschiedenen Erfindungen neuerer Zeit: den Kunstbetrieb durch Maschinen-Arbeit zu vereinfachen, von manchen Seiten scheel angesehen werden. Man meint, dass hiedurch die freie Kunstbildung werde beeinträchtigt, der lebendige Schöpfungstrieb werde gehemmt werden. In der That könnte es bedenklich scheinen, wenn nicht auch gleichzeitig ein wirkliches Kunstleben in glänzender Kraft angebrochen wäre. So aber können wir mit Gewissheit darauf rech-

nen, dass gerade diese rein technischen Mittel, abgesehen von ihrem unmittelbaren, mehr materiellen Nutzen, auch mittelbar dem Verständniss der höheren Richtungen der Kunst förderlich sein, sie in ihrer wahren Bedeutsamkeit herausstellen müssen. Sie insbesondere dienen dazu, das Handwerk von der Kunst unterscheiden zu helfen; sie lehren uns, wie viel reine Maschinenarbeit, die bisher durch freie Arbeit von Menschenhänden geliefert wurde, irriger Weise mit dem Namen „Kunst" bezeichnet worden ist; sie zeigen, wie nicht die technische Vollkommenheit (deren freilich der Künstler eben so gut bedarf wie die Maschine), sondern wie allein der lebendige selbstschöpferische Geist, der keiner Maschine einwohnt, das Kennzeichen des künstlerischen Genie's ist. Kunst und Handwerk werden sich gerade unter diesen Umständen immer schärfer von einander unterscheiden lassen, — werden aber zugleich eine um so bedeutendere Gegenwirkung auf einander ausüben. Das Handwerk wird die materiellen Bedürfnisse der Kunst in immer vollkommnerer und leichter zu benutzender Weise bearbeiten, die Kunst wird dieselben zu den vollkommensten Mustern ausprägen. (Doch wünsche ich nicht missverstanden zu werden: zwischen dem Handwerk und der Kunst steht noch eine Mittelstufe, deren wohl diese, nicht immer jenes bedarf: ich möchte sie als das wissenschaftliche Studium, — das Studium der organischen Natur, der etwanigen historischen Beziehungen und dergl., — bezeichnen, was hier nicht in Betracht kommen kann.)

Schliesslich führt uns die Erfindung der Relief-Copirmaschine und ihre Vollkommenheit wiederum noch auf den Wunsch, dass bald durch allgemeine und umfassende Bestimmungen die gesetzliche Sicherung des künstlerischen Eigenthums festgestellt werden möge. Wir haben hier aufs Neue den augenscheinlichsten Beweis, wie ein Werk, welches allein durch das wirkliche künstlerische Vermögen hervorgebracht ist, lediglich durch Maschinenarbeit aufs Vollkommenste wiederholt und vervielfältigt wird. Und leicht dürfte die nächste Zukunft noch durch die Erfindung andrer Maschinen bestätigen, wie viel rein technische Arbeit bei derartigem Copiren von Kunstwerken ins Mittel tritt. Ist doch bereits in England eine Maschine erfunden, vermittelst welcher runde plastische Werke in kleinerem Maassstabe vollkommen treu copirt werden. Als ich vor längerer Zeit in diesen Blättern, in einem Aufsatze „über die Sicherung des künstlerischen Eigenthums" (1834, No. 35) die Nachbildungen und Vervielfältigungen der verschiedensten Art in einen solchen Gesichtskreis eingeschlossen wünschte und unter Anderm selbst die Nachbildung plastischer Werke, — sofern an solche ein bestimmtes Eigenthumsrecht geknüpft sei, — durch eine der zeichnenden, als hieher gehörig namentlich anführte, musste diese Aeusserung mannigfachen Widerspruch erdulden. Die Wagner'sche Maschine bezeugt es, dass ich nicht zu weit gegangen bin.

Berliner Ateliers.

(Museum 1836, No. 21.)

Herr Professor Rauch hat das lebensgrosse Modell einer Danaiden-Statue vollendet, die er für den Kaiser von Russland in Marmor ausführen wird. Es ist eine nackte weibliche Gestalt, den rechten Fuss, über den ein Gewand geworfen ist, auf einen Stein gestützt, mit den Händen den Krug haltend, welchen sie auszugiessen scheint. Der Oberleib ist nach vorn geneigt, das Gesicht hat den Ausdruck eines leise brütenden Schmerzes. Diese Stellung, der einfachen Handlung angemessen, hat dem Künstler Gelegenheit zur reizvollsten Entfaltung zarter Körperformen gegeben; auf jedem Standpunkte bietet sich dem Beschauer ein eigenthümliches und doch in sich vollkommen harmonisches Bild. Die ganze Gestalt trägt den Charakter einer ausgebildeten Jugend; es ist — wie es die Darstellung der Danaide, dem Mythus gemäss, erfordert — die Grenze zwischen Jungfrau und Weib, die schönste Fülle und zugleich die edelste Reinheit, Zucht und jugendliche Kraft in den Formen der Glieder. — Wie aber gewöhnlich bei freistehenden Statuen, wenn sie auch für verschiedene Gesichtspunkte gearbeitet sind, der Beschauer sich doch auf diesen oder jenen besondern Standpunkt gefesselt fühlt, so schien es dem Referenten auch hier der Fall. Unvergleichlich schön ist die Partie des Rückens, dessen zarte Wölbung, bei der vorgeneigten Stellung, immer wieder den Blick auf sich zurückzieht; auch für die Gesammtanordnung der Gestalt dürfte die Ansicht halb von hinten, ohne der Trefflichkeit des Uebrigen sonst zu nahe zu treten, diejenige sein, welche die vollkommenste Befriedigung gewährt. Doch mag dies ein individuelles Gefühl sein; Andre werden vielleicht wieder durch einen andern Standpunkt mehr angezogen werden.

Wir freuen uns, dass hier dem Künstler, dessen zahlreichste Leistungen in historischen Monumenten bestehen, die seltne Gelegenheit zur Lösung einer vollkommen freien, idealen Aufgabe geboten ist, die das anziehendste Zeugniss seiner Meisterschaft geben und die, in dem weicheren, lebenvolleren Stoffe des Marmors ausgeführt, natürlich noch in hohem Grade an Schönheit gewinnen wird. —

Statuen, wie die in Rede stehende, haben den Poeten alter und neuer Zeit mannigfach Stoff zu längeren oder kürzeren Versen dargeboten. Auch auf Rauch's Danaide dürften allerlei Epigramme zu dichten sein, — etwa der Art:

Traurig blickest du her, der endlos währenden Arbeit
 Suchest du bang ein Ziel: — nimmer doch gehe zur Rast,
Setze den Fuss nicht ab vom Stein und erhebe den Krug nicht!
 Denn gleich lieblich wie jetzt wärest du nimmer zu schaun.

* * *

Ewig dauert die Strafe, doch dass du ewig sie tragest,
 Gaben die Götter dir auch ewige Jugend und Kraft;
Bis sich füllet das Fass, das argdurchlöcherte, wirst du, —
 Denn dich rührte der Gott, — blühen in ewigem Reiz.

* * *

Tod einst brachtest du dem, der, deinem Reiz zu gebieten,
Allzukühn sich vermaass. Aber die stygische Flut
Reinigte dich von der Schuld: Wir jetzo stehen und fühlen,
Wie du beseligend uns füllest mit Leben die Brust.

* * *

Und dergleichen mehr.

Kunstblüthen. Sammlung lithographischer Nachbildungen vorzüglicher Meisterwerke der alten und neuen Zeit am Rheine. Mit besonderem Hinblick auf die Akademie zu Düsseldorf. Zeichnung, Druck und Verlag von Gebrüder Kehr und Niessen, lithographisches Institut und Kunsthandlung in Cöln.

(Museum 1836, No. 27.)

Die Lithographieen, welche seit kurzer Zeit aus dem genannten Institut hervorgegangen sind, haben sich schnell beim Publikum beliebt gemacht; sie sind der Mehrzahl nach eben so trefflich aufgefasst, wie sauber und in guter Harmonie ausgeführt, der Druck kräftig und, ohne irgend kalt zu sein, doch nicht von übertriebenem Glanze, die Gegenstände selbst so allgemein ansprechend, dass wenig zur weiteren Empfehlung zu sagen sein dürfte. Das bedeutendste unter den Unternehmungen des Instituts sind die genannten Kunstblüthen, über deren Zweck und Ausdehnung bereits ein früher mitgetheilter Prospectus berichtet hat. Sie enthalten ausgezeichnete Werke der Malerei, die sich in der Gegend des Niederrheins befinden, vornehmlich solche, die aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen sind. Folgende Blätter unter den bisher erschienenen liegen uns so eben vor:

Der Klosterhof im Schnee, gem. von C. F. Lessing, lith. von A. Borum. Jenes trübe melancholische Bild mit der dürren schneebeladenen Tanne und dem eingefrornen Brunnen, mit den eingeschneiten niederkauernden Wächterstatuen und dem düsteren Kreuzgange, in dessen Dunkel sich leise der Leichenzug der Nonnen hinbewegt. Der Gesammteindruck des Bildes, die locker angefrornen Schneemassen, die Kälte im Gestein ist trefflich wiedergegeben; nur dürfte das eigenthümliche Reflexlicht, welches im Original, so viel uns erinnerlich, von so bedeutender Wirkung war, nicht genügend beobachtet sein. Jedenfalls ist die Erscheinung dieses Blattes sehr erfreulich, da es bisher an einer guten Nachbildung des Gemäldes fehlte.

Die Kinder im Kahn (die Warnung vor der Wassernixe), gem. von Th. Hildebrandt, lith. von B. Weiss. Auch von diesem Bildchen, welches so ungemein beliebt ist, waren bisher nur mittelmässige Lithographieen verbreitet; die vorliegende ist vorzüglich gelungen und von reizendster Wirkung.

Die Kegelbahn, gem. von Pistorius, lith. von I. G. Schreiner. Ein Meisterwerk in Bezug auf feine Auffassung und Durchführung der verschiedenen Charaktere. Der sorgfältigste Kupferstich könnte diese mannigfaltigen Physiognomieen und den sprechenden Ausdruck derselben nicht

genauer und mit grösserer Lebendigkeit wiedergeben. Auch die Haltung des Ganzen ist vortrefflich.

Rinald und Armide; gem. von C. Sohn, lith. von B. Weiss. Ebenfalls höchst sauber und wohlgelungen in Betracht der technischen Ausführung. Dass Sohn's grosses Talent hier noch nicht entwickelt war, dass das Ganze ziemlich absichtlich erscheint und die Schönheit nur in einzelnen Partieen gefunden wird, ist nicht Schuld des Lithographen.

Die Lautenspielerin, gem. von A. Schmidt, lith. von I. G. Schreiner. — dürfte füglich in einer durch Originalität und lebendiges Gefühl ausgezeichneten Folge von Kunstwerken fehlen können.

Landschaft, gem. von Hobbema, lith. von A. Borum. Ein schlichtes, durch seine einfache Wahrheit ansprechendes Bild, leider etwas zu monoton wiedergegeben.

Die Mutter des P. Rembrand, gem. von N. Maas, und der betende Franziskanermönch, gem. von A. van Staveren, beide lith. von B. Weiss, geben treffliche Beispiele jenes vielbeliebten feineren Genrefachs der alten Holländer und entsprechen der sauberen Ausführung und den zierlichen Lichteffekten, die in diesen Darstellungen insgemein vorherrschen, mit gutem Erfolge.

Mater dolorosa, gem. von C. Dolce, lith. von I. P. Kehr, nähert sich der zarten, glatten und verblasenen Manier des Italieners ebenfalls in sehr wohlgelungener Weise und wird den Freunden desselben eine willkommene Erscheinung sein.

Sämmtliche Blätter sind mit der Bezeichnung des gegenwärtigen Besitzers der Gemälde versehen.

Fragmentarisches über die Berliner Kunstausstellung vom Jahr 1836.

(Museum 1836, No. 39 ff.)

Hildebrandt: Tod der Söhne Eduard IV., Königs von England.

(Vergl. Shakspeare's Richard III, Act. IV, Sc. 3.)

Richard III., der Usurpator des englischen Thrones, hat aus dem Wege geräumt, was ihm den Besitz der Krone streitig machen konnte; nur seine beiden jungen Neffen, die Söhne des verstorbenen Königs Eduard IV., — Eduard Prinz von Wales, Erbe des Thrones, und Richard, Herzog von York, — haben noch ein näheres Anrecht auf die Herrschaft. Durch Hinterlist des Tyrannen sind beide im Tower gefangen; Sir James Tyrrell ist beauftragt, die Knaben zu tödten. — Die That ist geschehen. Tyrell kommt und schildert im Selbstgespräch den entsetzlichen Vorgang mit folgenden Worten:

> Geschehn ist die tyrannisch blut'ge That,
> Der ärgste Gräuel jämmerlichen Mords,

Den jemals noch das Land verschuldet hat.
Dighton und Forrest, die ich angestellt
Zu diesem Streich ruchloser Schlächterei, —
Zwar eingefleischte Schurken, blut'ge Hunde, —
Vor Zärtlichkeit und mildem Mitleid schmelzend
Weinten wie Kinder bei der Trau'rgeschichte.
O so, sprach Dighton, lag das zarte Paar;
So, so, sprach Forrest, sich einander gürtend
Mit den unschuld'gen Alabaster-Armen:
Vier Rosen eines Stengels ihre Lippen,
Die sich in ihrer Sommerschönheit küssten.
Und ein Gebetbuch lag auf ihrem Kissen,
Das wandte fast, sprach Forrest, meinen Sinn;
Doch o! der Teufel — dabei stockt der Bube,
Und Dighton fuhr so fort: Wir würgten hin
Das völligst süsse Werk, so die Natur
Seit Anbeginn der Schöpfung je gebildet! —
Drauf gingen beide voll Gewissensbisse ....

Diese Schilderung ist es, die dem Künstler Stoff zu seinem Bilde gegeben hat. Man blickt in ein Gemach des Towers, im Vorgrunde das Bett, auf welchem die beiden Prinzen ruhen. Es ist die Mittagsstunde; ein mildes warmes Licht fällt von vorn über das Lager. Die Knaben haben ihre fürstlichen Oberkleider, den Hermelinmantel, das gekrönte Barett u. s. w. von sich gethan und an den Fuss des Bettes zusammengelegt. In ihren Beinkleidern von seidenem Tricot, der ältere in einem weiten, gestickten Oberhemde, der jüngere mit einem leichten Jäckchen ohne Aermel, liegen sie auf der reich gesteppten wollenen Decke. Ein Gebetbuch in rothem Sammt und silbernen Beschlägen, ein Rosenkranz liegt neben ihnen. An der Rücklehne des Bettes, halb von dem seidenen Vorhange verdeckt und überschattet, sieht man ein Einhorn als Halter des englischen Wappens ausgeschnitzt. Der ältere der beiden Brüder, Prinz Eduard, brünett, ist in ruhiger, schlichter Lage eingeschlafen; Richard, der jüngere, ein reizendes blondes Lockenhaupt, hält den Bruder umfasst und zeigt auch noch im Schlaf eine mehr bewegte, mehr zum Scherz geneigte Natur, — beide dem Charakter gemäss, wie sie der Dichter in den früheren Scenen des Trauerspieles geschildert hat. Hinter dem Lager erscheinen die Mörder. Der eine von ihnen neigt sich leise, blutgierigen Auges, über die beiden Opfer; er trägt ein schmutziges Lederkoller über einem groben Friesrocke; er hält ein gestreiftes Bettkissen, dem Bette des Wächters entnommen, in beiden Händen und ist bereit, die Knaben zu ersticken. Hinter ihm, im Schatten des Bettvorhanges, den er zur Seite schiebt, steht der andre, mehr zaudernd und schon mit Gedanken über die unheilvolle That beschäftigt.

Die Composition des Bildes ist höchst einfach und klar verständlich, die Perspective, die hier in der Zeichnung und im Luftton nicht ohne Schwierigkeit war, sehr meisterhaft; ein ruhiges, ebenmässiges Licht gewährt zunächst den Eindruck eines vollendeten, in sich geschlossenen Ganzen. Was bei der ersten genaueren Betrachtung des Bildes das Auge des Beschauers in wohlgefälliger Weise berührt, das ist die ausserordentliche Naturwahrheit in allen einzelnen, auch den geringfügigsten Theilen der

Darstellung, eine Naturwahrheit, die, wie es scheint, hier den Gipfel ihrer Vollendung erreicht hat. Alle Stoffe, das Eichenholz des Bettgestelles, die Federkissen, die gesteppte Decke, die gewebte Arbeit in den seidenen Tricots, die Stickerei in Gold und Seide, der Sammt und das Pelzwerk an Mantel und Barett, die gemeine Bekleidung des Mörders, — Alles tritt in vollster Darstellung seiner Eigenthümlichkeit vor unsre Augen. Ebenso ist Alles, was zum äussern Arrangement in Kleidung und Geräth gehört, auf die verständigste Weise angeordnet und auch das geringfügigste Bedürfniss nicht oberflächlich behandelt, so dass wir hier einen besondern geschichtlichen Moment mit vollster Entschiedenheit vorgeführt sehen. All diese Beiwerke sind nöthig, wo es sich um lebendige Darstellung handelt, doch sind sie nicht die Hauptsache; und dass der Künstler sie nur als Mittel zur Erreichung eines höheren Zweckes benutzt hat, sehen wir aus der leichten, sichern, geistreich andeutenden Technik, mit welcher sie ausgeführt sind. Mit ebenso grosser Meisterschaft ist das Nackte behandelt; auch hier ist es nicht dieser oder jener Farbenstoff, welchen wir vor uns sehen, sondern lebendige, beseelte, athmende Körper. Kurz: Leben, Dasein. Möglichkeit und Sicherheit des Daseins, — die erste und nothwendigste Bedingung eines jeden Kunstwerkes, — ist hier in vollstem Maasse erreicht.

Aber gehen wir weiter und sehen zu, in welcher Weise die Handlung des Bildes ins Leben tritt. Die allgemeinen Züge sind bereits angedeutet. In holdseligem Frieden ruhen die beiden Knaben nebeneinander; nie ist der Schlummer der Unschuld schöner gemalt worden. Wir glauben ihr leises Athmen zu hören, ihre Brust in ruhigen Zügen sich heben und senken zu sehen. Röthe der Gesundheit, durch die Wärme des engen Gemaches, der Kissen, der nahen Berührung erhöht, steigt in ihre Wangen empor. Rührend ist es, zu sehen, wie sie vor dem Einschlafen sich umarmt und geküsst hatten und nun ihre Arme und Lippen leis von einander zurückgesunken sind; die schwierigste Aufgabe für bildliche Darstellung, und doch wie naturwahr, wie schön, wie vollkommen zugleich die eine Gestalt trotz der nahen Berührung der andern entwickelt! Hier sind in Wahrheit die Worte des Dichters verkörpert: — „das völligst süsse Werk, so die Natur seit Anbeginn der Schöpfung je gebildet."

Und nun der Mörder, — ein Kopf, in welchem wir die geniale Meisterschaft des Künstlers vor Allem bewundern müssen. Hier finden wir nichts von jenen üblichen Charaktermasken eines Bösewichts, dessen Züge etwa schon eine Prädestination zu verruchtem Werke in sich tragen: es ist eben nur ein gewöhnliches, gemeines Gesicht, ohne sonderliche Bedeutung in seiner Form, schlicht herabhängendes flachsgelbes Haar, kurzer röthlich blonder Bart. Es ist eine feile, gedankenlose Natur, für Geld zu jedem Unternehmen bereit. Aber mit furchtbarster Gewalt spricht sich die Bedeutung des Momentes darin aus. Gierig, als wollte es aus seiner Höhle heraustreten, heftet sich das Auge auf die beiden Opfer; krampfhaft zuckt es in den Falten der Stirn; wuthschwellend ist die Unterlippe unter dem struppigen Schnurrbarte vorgedrängt. Eine aufsteigende Blässe lässt es ahnen, dass auch hier noch eine Regung der Menschlichkeit zu bekämpfen ist; aber wir sehen nichtsdestoweniger die vollste Sicherheit des Entschlusses; noch ein Moment, und wüthig, wie die Hände das schwere Bettkissen zusammenpressen, so dass das Blut aus den Nägeln der Finger zurücktritt, wird er über die wehrlosen Knaben herstürzen. Sein

Genoss, der mehr im Hintergrunde steht, hat etwas mehr Bedeutung in seinen Zügen; seine ganze Erscheinung hat einen Anstrich von gewisser Würde; er blickt ruhiger, mit einem Anfluge von Mitleid und Gewissen, auf den Schlummer der beiden Knaben herab. So hat der Künstler in diesen beiden Gestalten bereits die Gefühle vor und nach der That, die Mordgier und die mitleidsvolle Reue, wie sie der Dichter schildert, in dem einen Momente der Handlung angedeutet, das Interesse des Beschauers in grösserem Maasse zu gewinnen.

Wenn wir den Maler der Treue wegen loben müssen, mit welcher er den Andeutungen des Dichters gefolgt ist, so kann das in vielen andern Fällen zweideutig erscheinen. Nur zu häufig geschieht es, dass bei Darstellungen, welche die einzelne Scene eines Gedichtes vorführen, eine Bekanntschaft mit dem Gesammtinhalte des letzteren vorausgesetzt wird und dass der Beschauer, bei dem diese Voraussetzung nicht zutrifft, ohne Interesse vorübergeht. Und auch für den, welcher die Dichtung kennt, kann ein solches Kunstwerk nicht die erwünschte Wirkung hervorbringen, eben weil es nicht seine Bedeutung, sein Verständniss, unabhängig von allem Titel und Commentar, in sich trägt. Alles dies findet indess auf das Hildebrandt'sche Bild keine Anwendung; trotz seiner genauen Uebereinstimmung mit dem Gedichte, — die freilich die nähere Charakteristik des Einzelnen begünstigte, — sehen wir es in sich geschlossen, in sich verständlich, in sich sein Interesse und seine ergreifende Wirkung tragend. Zwei holde Knaben, deren hoher Stand durch Schmuck und Beiwerk bezeichnet wird, zärtlich nebeneinander in süssem Frieden, und über ihnen das Verhängniss, welches die schönste Blüthe zu vernichten im Begriff ist; das Lieblichste, das Reinste und Anmuthvollste, was die Welt hervorzubringen im Stande ist, und die grausenerregende Macht, welche dem Bösen in dieser Welt zu Theil geworden; Alles vereint, was Mitleid, innigste Theilnahme und tiefste Trauer in uns hervorbringen kann, und doch das Ganze so schön, so edel, so rein gehalten, dass die beklemmende Angst, mit welcher wir dem Vorgange zuschauen, sich in eine stille Rührung verwandeln muss [1]).

Die Portraitbilder von Hildebrandt, welche sich auf der diesjährigen

[1]) Unter meinen Papieren finde ich noch eine Notiz über das oben besprochene Bild, von der ich mich nicht mehr entsinne, ob und wo ich sie habe drucken lassen. Sie gehört der Zeit bald nach der Ausstellung von 1836 an und mag hier als Curiosität ihre Stelle finden: —

Durch öffentliche Blätter hat sich das Gerücht von einem unerhörten Plagiat, dessen sich einer der ersten Künstler unsrer Zeit schuldig gemacht haben soll, verbreitet; das Publikum fängt an unwillig zu werden, dass es sich, auf der letzten Ausstellung, durch eine blosse Copie hat zu unnöthigem Enthusiasmus verleiten lassen. In dem Schlosse Kronborg bei Helsingör ist ein Reisender diesem Plagiat auf die Spur gekommen; da hat er, in der Kupferstichsammlung des Commandanten, ein Blatt vorgefunden, welches das vollständige Original zu den Söhnen Eduards von Th. Hildebrandt sein soll. Naiver Weise aber nennt er auch den Maler und den Stecher des Blattes: James Northcote und Francis Legat. — Nun weiss Jedermann, dass dieses Blatt zu der Shakspeare-Gallery gehört, ein so bekanntes Blatt, dass es die Referenten über Hildebrandt's Bild für gänzlich überflüssig halten mussten, seiner dabei auch nur zu erwähnen. Allerdings führt die Composition in beiden Darstellungen dieselbe Scene vor, und sie haben gerade so viel Aehnlichkeit, als durch die Worte Shakspeare's geboten war; im Uebrigen wird es keinem Kunstverständigen einfallen, auch nur eine Parallele zwischen beiden zu ziehen.

Ausstellung befinden, mögen einer späteren Betrachtung vorbehalten bleiben. Hier erwähnen wir noch eines anmuthvollen Gemäldes von kleinen Dimensionen, welches dem Genrefache angehört: Chorknaben bei der Vesper, No. 357. Vier Chorknaben, zur Seite eines ausserhalb des Bildes vorausgesetzten Altares kniend und betend, im Hintergrunde ein Theil der Kirche mit andächtigem Volk. Die Darstellung frommer kindlicher Unschuld bei der Ausübung heiliger Sitte giebt diesem Bildchen einen eigenthümlichen Reiz, der durch die geistreiche Charakteristik in den vier Köpfchen noch erhöht wird. Der erste Knabe ist mit Ernst und Tüchtigkeit beim Gebete, der zweite hat das seelenvolle Auge schwärmerisch erhoben. der dritte blickt etwas zerstreut zum Beschauer heraus, der vierte ist wie in träumerischen Gedanken hingegossen. Die Ausführung ist geistreich. und das Ganze, mit Einschluss des wohlerfundenen gothischen Rahmens, dürfte einen beneidenswerthen Schmuck im Wohnzimmer des Besitzers bilden.

Carl Sohn: Das Urtheil des Paris. No. 925.

Sohn ist anerkannt als Meister im Bereiche der Carnation. Seine Darstellung des Nackten zeichnet sich durch einen Schmelz, durch Wärme, Licht und Leben der Farbe aus, wie sie die Vorzeit nur bei den grossen Künstlern der Schulen von Venedig und Parma kennen gelernt hat. Jene Weichheit und Milde des Tones, welche der Italiener mit dem Worte Morbidezza bezeichnet (dem Deutschen fehlt das entsprechende Wort), besitzt er in vollem Maasse, und er weiss dieselbe zugleich in einer so eigenthümlich zarten, lauteren Weise zu entwickeln, dass durchaus von keiner Nachahmung dieses oder jenes Meisters der Vergangenheit die Rede sein kann. Es ist der schwierigste Theil der malerischen Technik, die Darstellung der äussersten Oberfläche des menschlichen Körpers, — jenes selbständigen Lebens, jener zarten Elasticität und Porosität der Haut, — worin Sohn von keinem Zeitgenossen übertroffen wird. Natürlich steht die Wahl der Gegenstände bei seinen bedeutendsten Werken im Einklange mit diesen technischen Vorzügen; und da die letzterwähnten Eigenschaften in erhöhtem Maasse bei den zarteren Geschlechtern, bei den Knaben und Frauen. vorherrschen, während bei dem strengeren männlichen Körper zugleich die Angabe und Bezeichnung der tiefer liegenden Theile, der Muskeln. Sehnen u. s. w. erforderlich wird, so ist es eben die Darstellung jener, die uns vorzugsweise in Sohn's Compositionen entgegentritt. Im Allgemeinen aber giebt die Mythe des klassischen Alterthums vorzüglich Gelegenheit zur bildlichen Darstellung nackter Körperformen, und so gehören auch Sohn's Gemälde in der Regel diesem Mythenkreise an.

Wenn wir in dem eben Gesagten die charakteristische Eigenthümlichkeit und die Vorzüge der Sohn'schen Gemälde andeutungsweise zu bezeichnen versuchten, so müssen wir doch mit Bedauern hinzufügen, dass in ihnen, mehr oder minder, diese Eigenthümlichkeit einseitig und bis zur Vernachlässigung anderweitiger Erfordernisse vorherrscht. Abgesehen davon, dass in seinen Gestalten die Entwickelung und der Zusammenhang der Form im Einzelnen nicht immer genügend beobachtet ist. — einzelne Missstände der Art wären zu entschuldigen, und es bedarf solcher Entschuldigung oft bei den grössten Meistern, wie in dieser Beziehung der Hinblick auf Coreggio nahe liegt; — so finden wir bei ihm auch in der Auffassung oder

in der Composition des Ganzen manch einen Mangel, der es leider erkennen lässt, dass der Gegenstand nicht immer mit dem Ernste, mit der Kraft und Tiefe durchdrungen ist, welche die Herstellung eines vollendeten Meisterwerkes erfordert. Schon die früheren Gemälde Sohn's, welche unsre Ausstellungen schmückten, liessen bei den entschiedensten Vorzügen manchen Wunsch unbefriedigt; das in der Ueberschrift genannte, das bedeutendste der Dimension nach, welches wir von ihm kennen, übertrifft dieselben in den angedeuteten Vorzügen und Mängeln.

Das Urtheil des Paris. Der schöne Hirtenjüngling sitzt auf der linken Seite des Bildes, Körper und Gesicht im Profil gesehen. Er reicht den verhängnissvollen goldenen Apfel an Venus, welche, als die wichtigste Figur des Ganzen, in der Mitte steht; mit der einen Hand empfängt sie den Apfel, mit der andern hält sie das Gewand, welches um ihre Hüften geschlungen ist. Amor schmiegt sich lächelnd, in kindlicher Bewegung, an sie. Zwischen Paris und Venus, ein wenig tiefer im Bilde, sitzt Minerva, welche dem Beschauer den Rücken kehrt und das Gesicht zürnend nach der glücklichen Siegerin umwendet; sie ist im Begriff sich zu bekleiden. Zur Rechten der Venus, halb dem Beschauer zugewandt, sitzt Juno, indem sie den Busen mit der Hand bedeckt nnd ebenfalls zürnend auf den Vorgang zurückblickt. Die Gestalten befinden sich auf der Höhe des Ida, von der man, zwischen Lorbeer- und Myrthen-Gebüsch hindurch, auf die Ufer des Meeres niedersieht. — Es ist eine schwierige Aufgabe, das zertheilte Interesse der Personen, wenn man nicht einzelne von ihnen wesentlich unterordnen will, zu einer malerischen Gruppe, zu einer Total-Wirkung, zu vereinen, und wir müssen gestehen, dass bei der Lösung dieser Aufgabe nicht alle Ansprüche befriedigt sind. Schon die kurze Beschreibung lässt das Zerstreute der Composition erkennen, was leider durch einen Nebenumstand noch mehr hervorgehoben wird. An den Figuren selbst ist jener schwierige Punkt der malerischen Technik, jene Darstellung des Lufttones, welcher Glied von Glied und Gestalt von Gestalt sondert, aufs Trefflichste beobachtet; aber er fehlt in hohem Grade an dem Laubwerk, welches zwischen den einzelnen Gestalten sichtbar wird; statt einen vermittelnden Hintergrund zu bilden, statt das Auge sanft von der einen Gestalt auf die andre hinüberzuleiten, springt dasselbe dem Auge des Beschauers mit Lebhaftigkeit entgegen und bringt somit gerade die entgegengesetzte Wirkung hervor. Und wie wir uns von dem äusseren Arrangement des Bildes nicht befriedigt fühlen, so können wir auch die innere Auffassung nicht unbedingt billigen. Es sind die beiden Gestalten der Juno und der Minerva, die für uns etwas Befremdliches haben. Juno ist am Wenigsten empfunden; sie sitzt nicht fest, nicht sicher genug, sie gleitet, und der nothwendige organische Zusammenhang ihrer Glieder dürfte nicht in allen Theilen vorhanden sein; wir sehen in ihrer Erscheinung zwar eine erhabene Gestalt beabsichtigt, wie solche der Götterkönigin zukommt, aber das Unmittelbare des Eindruckes fehlt; im Ausdruck ihres Gesichtes ist etwas Maskenartiges, auch die Bewegung ihrer Arme ist mehr im Charakter einer mediceïschen Venus, welche schüchtern den Fluten entsteigt, als dass sie der bewussten Majestät einer Juno entspräche. Die Gestalt der Minerva giebt ebenfalls kein entschiednes Bild ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit; wir hätten sie irgend in andrer Stellung zum Beschauer, oder in dieser mehr bekleidet, gewünscht: sie ist hier

wenigstens nicht im Geiste des griechischen Alterthums gedacht, welches keine Pallas Kallipygos kennt.

Doch genug dieser tadelnden Bemerkungen, wo uns ausserdem eine solche Fülle der schönsten Vorzüge entgegentritt. Was wir oben über Sohn's zarte Behandlung der Nackten geäussert, findet in diesem Bilde seine vollste Bestätigung; ja es dünkt uns, wenn wir seine früheren Werke in der Erinnerung durchgehen, als ob in keinem derselben diese höchst vollendete Weichheit, diese Klarheit und Frische sichtbar geworden sei. Der Rücken der Minerva, der gesammte Oberkörper der Venus, das schmachtend halbgeöffnete Auge, mit dem sie auf den jugendlichen Richter niederblickt, das stille Lächeln des Mundes ziehen in hohem Grade an. Amor ist ebenfalls eine gar liebliche Gestalt, und nur das Tuch, welches er mit ziemlich überflüssiger oder vielmehr unschicklicher Decenz um die Hüften gewunden hat, möchte störend sein. Des höchsten Preises würdig aber ist Paris, vornehmlich der wunderschöne Kopf, welcher beschattet, im reizvollsten Helldunkel, offnen Auges zu der Göttin der Liebe emporschaut. Hier ist Fülle des Lebens und Daseins, ist die holdseligste Naivetät mit der edelsten und reinsten Idealität verbunden, — ist ein Beispiel der höchsten Leistungen gegeben, deren die Kunst fähig ist.

Dass aber ein Künstler, der einen solchen Kopf zu bilden vermochte, von selbst zur strengeren Kritik dessen, was mangelhaft erschien, auffordern musste, dies, glauben wir, wird keinen Anstoss erregen. Und dass ein solcher Künstler in der That zu den höchsten und untadelhaften Leistungen berufen ist, dass es in seiner Macht steht, einen der Gipfelpunkte seiner Kunst zu erreichen, dies wagen wir mit Ueberzeugung auszusprechen. —

Die Ausstellung zählt wenig Gemälde, welche den Kreisen der klassischen Mythe angehören; die Richtung der Malerei unsrer Zeit — wenigstens die der Malerei in Norddeutschland — hat sich in andern Regionen eingebürgert. Doch findet sich ein solches, welches durch ähnlich bedeutende Dimension und durch die Stellung, die man ihm in der Nähe des Sohn'schen Bildes gegeben, unwillkürlich zur Vergleichung mit diesem auffordert. Es ist das Bild von

Adolph Henning.

Achill und Thetis (No. 308), die Scene nach dem ersten Buch der Iliade. Achill sitzt, zürnend und weinend über die von Agamemnon erlittene Schmach, am Ufer des Meeres; er stützt das Haupt in die linke Hand und greift mit der rechten wild in die Falten des rothen Mantels. Vor ihm steht Thetis, seine Mutter, welche die Klagen des Sohnes vernommen hat und tröstend und Rache verheissend über die Fluten zu ihm geeilt ist. Sie legt sanft ihre rechte Hand auf seine linke und blickt ihn bekümmert an, indem sie eben, wie es scheint, jene holden Worte: „Kind, was weinst du? u. s. w." beginnen will. Ihr zur Rechten, etwas weiter zurück, erblickt man ihren von Delphinen gezogenen Muschelwagen, auf dem eine junge Nymphe wartend sitzt. Auf der linken Seite des Gemäldes, fern am Saume des Gestades, schreiten die beiden Herolde mit Briseïs, die sie auf Befehl des Agamemnon dem Achilles entführt haben und die nach dem Geliebten zurückblickt. — Was die eigenthümlichen Vorzüge des Sohn'schen Gemäldes ausmacht, jener weiche Reiz, jenes zarte Leben der Farbe, ist in diesem Bilde nicht vorhanden, und somit die erste Wirkung

desselben auf das Auge des Beschauers weniger ansprechend. — um so weniger, als wir gegenwärtig durch die überwiegende Mehrzahl der Leistungen norddeutscher Malerei gerade an eine vorzügliche Behandlung der Farben (und was in deren Bereich gehört) gewöhnt sind. Ein trockner, im Einzelnen sogar schwerer Ton vertritt hier die Stelle jener warmen, elastischen Geschmeidigkeit in den nackten Körperformen, eine nicht ganz harmonische Zusammenstellung der Farben stösst das Auge ab; auch der Luft fehlt es an der wünschenswerthen freien Durchsichtigkeit und Tiefe. Doch ist die Begleiterin der Thetis, welche auf dem Muschelwagen sitzt, vornehmlich ihr Kopf, trefflich gemalt, und lässt es erkennen, dass Henning auch wohl dieses Theiles der künstlerischen Technik mächtig sein kann; ebenso sind die Wellen des Meeres leicht und in klarer Bewegung. Was wir dagegen bei Sohn zum Theil vermissten, das bildet einen eigenthümlichen Vorzug des Henning'schen Gemäldes. Die Zeichnung ist grossartig und correct, die Modellirung sicher und wohlgelungen, vornehmlich aber die Composition des Ganzen zu loben. Die beiden Gestalten der Thetis und des Achilles stehen zu einander in einem schönen, edlen Wechselverhältniss der Linien, sie füllen den Raum auf eine befriedigende Weise und gewähren somit eine bedeutende Totalwirkung; ebenso ist der Charakter beider, den plastischen Gestaltungen des Alterthums gemäss, ernst und würdig gehalten. Das Bild hat im Ganzen einen mehr dekorativen Charakter (im guten Sinne des Wortes), etwa nach Art der Freskomalerei; unter entsprechenden architektonischen Umgebungen würde es gewiss von grösserer Wirkung sein, als in dem bunten Wechsel einer Ausstellungs-Gallerie, wo freilich der Reiz in der malerischen Behandlung zunächst den Beschauer anziehen muss.

Unter den übrigen Gemälden Henning's ist zunächst sein **David** (No. 309) zu erwähnen, eine fast nackte jugendliche Gestalt, sitzend, die eine Hand auf der Schleuder, mit der andern in begeisterter Bewegung nach der Harfe greifend. Auch hier eine ähnliche, doch schon mehr gemässigte Strenge und Trockenheit der Farbenbehandlung, auch hier aber ebenso eine treffliche Zeichnung und geistreiche Anordnung der Gestalt. — Andre Bilder von Henning gehören in andre Fächer der Malerei. Zu den bedeutendsten sind unter den bisher ausgestellten vornehmlich zwei Charakter-Figuren, Kniestücke in Lebensgrösse, zu zählen: No. 310, **Ein Ordens-Geistlicher mit seinem Chorknaben zur Messe gehend** (in der Marcuskirche zu Venedig) und No. 311, **Ein armenischer Geistlicher, welcher das Weihwasser nimmt** (in der Roger-Kapelle zu Palermo). Bei diesen Bildern kam es vorzugsweise auf geistreiche Naturnachahmung und lebendigere Behandlung der Farbe an, und wir finden hier diesen Erfordernissen ungleich besser genügt als an dem grossen Gemälde des Achilles, wozu allerdings der Umstand, dass bei Darstellungen der Art eben genau nach passenden Modellen zu malen ist, günstig mitgewirkt haben mag. Vornehmlich dünkt uns das erstgenannte Gemälde — der würdige Greisenkopf, die auf dem verdeckten Kelch ausgestreckt ruhende Hand, die zierliche Stickerei des Messgewandes, sowie der jugendlich heitere Kopf des Chorknaben wohlgelungen; das Ganze giebt in dem ruhigen Ernste der Gestalten das ansprechende Bild frommer Sitte. — Das Bild eines **italienischen Mädchens, welches sich das Haar macht**, No. 312, ist ebenfalls, durch geschmackvolle Anordnung im Raum, sowie durch wohlgelungene Ausführung und Naturwahrheit in den Stoffen beachtens-

werth. — Sehr trefflich sind ein Paar kleine genreartige Bilder, zu denen ebenfalls Studien italienischer Kostüme und Sitte benutzt scheinen. . . .

Overbeck.

Overbeck's künstlerische Richtung gehört, wie bekannt, derjenigen Entwickelungsperiode der neueren Zeit an, durch welche, in den Jahren der Unterdrückung und der Befreiungskriege, die versunkenen Schätze des Mittelalters wieder heraufgefördert und der fromme Sinn und die schlichte Treue der alten vergessenen Meister als Vorbild hingestellt waren. Overbeck ist der Einzige, welcher diese Richtung mit Ueberzeugung in sich aufgenommen, mit künstlerischer Genialität durchgebildet und mit treuer Liebe bei ihr ausgeharret hat. Das Streben und Schaffen der jüngsten Nachkommenschaft, die Resultate des letzten Jahrzehnts sind seinem Sinne fremd geblieben. Wo neue Elemente sich zur Gestaltung hindurchringen, da giebt es mancherlei Kampf, treten Gegensätze mannigfacher Art sich schroff und feindlich gegenüber; Overbeck's Genius hat auf einer fernen friedseligen Insel seine Heimat gefunden, und sendet uns von dort seine Grüsse herüber, die wie ein altes schönes Mährchen unsern Sinn berühren. Aber auch nur wie ein Mährchen. Die Interessen der Gegenwart sind gross und bedeutend geworden; wir verlangen das Leben in seiner vollen Wahrheit und Grösse vor uns zu sehen, wir wollen nicht schüchtern und entsagend den Stürmen des Lebens aus dem Wege geleitet, sondern mitten hindurch auf dessen Gipfelpunkt geführt werden, — und Overbeck hat es versäumt, an solcher Wirksamkeit Theil zu nehmen und den Kranz zu erringen, der für ihn bereit war. Er steht dem alten Meister Fra Giovanni da Fiesole nahe, — nicht als ob er das kindlich Mangelhafte in dessen Formen nachahmte, vielmehr schwebt ein Hauch der vollkommneren Schönheit Raphaels über seinen Gestalten, — aber es ist ebenso der tiefe Friede, die stille Lauterkeit des Gemüthes, die aus seinen Bildern sprechen, ebenso der Mangel an Energie, wo es sich um entschiedene Belebung, um die Darstellung bedeutender Charaktere und leidenschaftvoller Momente handelt.

Die diesjährige Ausstellung hat uns von Overbeck bis jetzt zwei Cartons gebracht. Der eine, No. 656, stellt die Verstossung der Hagar dar und zerfällt, durch die Andeutung einer einfachen Architektur, in zwei Hälften: zur rechten das Innere des Hauses, darinnen Sarah mit ihrem Knaben auf dem Boden sitzt, eine Gestalt, die an die grossartige Ruhe in den sitzenden Figuren der Nachfolger Giotto's erinnert; zur linken Hagar, welche mit Ismael weinend die Schwelle des Hauses verlässt, — hier in den Linien jene naive Anmuth, welche den Weibern auf Raphaels Bildern eigen ist; zwischen beiden Abraham, dem es jedoch an der Würde des Patriarchen in Etwas zu fehlen scheint. — Der andre Carton, No. 657, enthält das Urtheil des Salomon, eine schöne milde Composition, das Ganze der Handlung einfach verständlich entwickelt, und vornehmlich wiederum in der Zeichnung der Weiber eine zarte, anspruchlose Schönheit, welche auf das Auge des Beschauers den wohlthuendsten Eindruck hervorbringt. Wir dürfen diese beiden Cartons Overbeck's trefflichsten Leistungen zuzählen und wir können dieselben gewiss um so eher als ein Beispiel seiner Richtung und Maassstab seines Talentes nehmen, als überhaupt — soweit Referent wenigstens mit Overbeck's Leistungen bekannt geworden

ist — seine grössere Kraft in dem stylistischen Elemente der Zeichnung beruht. Das Gemälde Overbeck's, welches der Katalog unter No. 1427 anführt, ist bis jetzt noch nicht ausgestellt.

Wie Overbeck's Werke als ein fremdartiges Element einsam in der bunten Fülle unsrer Ausstellung dastehen, so sind auch noch einige Arbeiten anzuführen, in denen das Studium älterer Zeit vorzuherrschen scheint, in denen ein solches Bestreben aber nicht zu den würdigen Resultaten, wie bei jenem Meister, geführt hat. Hierher rechnen wir zuerst das Bild von C. Ch. Vogel (in Dresden): die Taufe Christi, No. 990. Das Ganze ist aus dem Studium hervorgegangen, und ist auch wohl viel Fleiss und Studium daran ersichtlich; aber die kunstgemässe Anordnung, die fiesolanischen Gewänder der Engel und dergleichen ersetzen nicht den Mangel eines innerlichen, von der Bedeutung des Momentes erfüllten Gefühles. Der Kopf des Erlösers namentlich, obgleich darin etwas von jenem altüberlieferten Typus der Kirche nachgeahmt scheint, ist dieser Nachahmung zum Trotz ohne Würde, ohne allen höheren Adel. — Sodann sind vornehmlich die beiden Bilder von Joh. Riepenhausen hieher zu zählen, welche Scenen aus Raphael's Geschichte enthalten: No. 743 Raphael's Tod und No. 745 die Erscheinung. In beiden viel Sorgfalt, viel Ueberlegung, kunstreich studirter Faltenwurf u. s. w., und doch kein aus der Tiefe des Gemüthes hervorbrechender Zug, welcher den Beschauer zum Mitgefühl in Schmerz oder Begeisterung hinzureissen vermöchte. Das erste Bild stellt Raphael's Leiche auf dem Paradebette dar und umher eine Menge Künstler und Freunde des Verstorbenen, die sich bemühen, ihren Schmerz zu äussern, und unter denen der Riesengeist Michelangelo eine ziemlich dürftige Figur spielt. Das zweite ist Raphael, der wie im Traume vor der Staffelei sitzt, und vor oder vielmehr hinter ihm, in Wolken und Glorie, die sixtinische Madonna als Vision. Ich bezweifle, dass jemand, dem eine solche Erscheinung ward, dabei in so zierlicher Stellung gesessen habe. — Ausserdem ist von Riepenhausen noch ein Genrebild vorhanden: No. 744, Ankommende Fremde zu einem Madonnenfeste bei Albano, ein Bild, das einzelne gute und naive Züge enthält, — wie den Herrn Abbate auf seinem Maulthier, den Trommelschläger vor der Kirche, — darin im Uebrigen jedoch wiederum der Humor studirt erscheint und somit seine Wirkung verfehlt.

Leopold Robert: Heimkehrende Schnitter. No. 1434.

Dies Gemälde ist eine freie Wiederholung des berühmten Bildes von Robert, welches sich zu Neuilly, im Besitze des Königs der Franzosen, befindet. Der Künstler fertigte dieselbe im Auftrage des Grafen Raczynski, dessen so eben geordnete Gallerie alter und neuer Meisterwerke eine Zierde Berlin's bildet. Das Gemälde ist nicht gänzlich vollendet; Robert war noch in der letzten Ausführung begriffen, als er freiwillig — die Gründe der That sind im Dunkeln geblieben — den Faden seines Lebens zerriss. Man fand seinen Leichnam vor dem Bilde, dem einzigen Zeugen der furchtbaren That.

Robert's Gemälde haben stets Scenen des italienischen Volkslebens zu ihrem Gegenstande; er war der erste, welcher für Darstellungen der Art ein lebhaftes Interesse zu erwecken wusste. Viele Maler sind ihm auf dieser Bahn gefolgt, aber keiner hat es zu ähnlich bedeutenden Resultaten

gebracht; viele gaben, wie er, Abbildungen des italienischen Lebens und italienischer Sitte, aber keiner theilte mit ihm die Grösse und Milde des Geistes, den Adel und die Würde der Auffassung. Robert malte den gemeinen Italiener, in den unbedeutenden Zuständen, wie sie das Leben des Tages mit sich bringt; aber er erkannte die bedeutende Anlage des Volkes, er liess in den Zügen später, gesunkener Enkel die einstige Herrlichkeit und Macht ihrer Väter nachklingen. Robert stellte überhaupt in diesen Genrescenen etwas Andres dar, als was man mit dem Begriff des Genre bisher zu bezeichnen pflegte: er fasste den Menschen in Mitten seines alltäglichen Verkehres, in Mitten seines bedürfnissvollen Treibens auf, aber er gab ihm das Siegel der Schönheit, das Zeugniss seines göttlichen Ursprunges. Darum stehen uns seine Gestalten wie reinere Wesen gegenüber, darum spiegelt sich in ihnen das Entzücken und die Lust des Daseins, wird die Arbeit ihnen zum Fest, giebt der Schmerz ihnen den Ausdruck einer höheren Weihe.

Robert's Schnitter gehören zu seinen bedeutendsten Leistungen und werden, nach den Berichten französischer Zeitungen und kundiger Reisenden, nur noch von seinem „Abschiede der Fischer" (welches Bild er nach der ersten Ausführung der Schnitter malte und welches sich zu Paris im Privatbesitz befindet) übertroffen. Die Composition ist durch Kupferstiche und Lithographien allgemein bekannt. Ein mit Büffeln bespannter Wagen, auf dem sich die Familie eines wohlhabenden Ackerbauers befindet, hält auf der Fläche der Campagna still; der Führer der Büffel lehnt vorn an der Deichsel des Wagens. Zur Linken kommen Mädchen mit Garben und einige junge Schnitter herbei, zur Rechten ein Paar Tänzer mit Sackpfeife und Sichel. Das Ganze schwimmt in dem röthlichen Lichte der untergehenden Sonne. Die Wiederholung des Bildes, welche wir auf der Ausstellung vor uns sehen, befolgt im Wesentlichen dieselbe Anordnung, doch sind im Einzelnen einige namhafte Veränderungen zu bemerken, wie z. B. der eine der Tänzer, welcher die Sichel gefasst hält, auf der ersten Darstellung das Haupt niedergebeugt, hier dasselbe in leichterem Schwunge und, wie es scheint, mehr zum Vortheil der Harmonie in den Bewegungen des Ganzen, zurückwirft. Als eine bedeutendere Verschiedenheit dürfte es anzuführen sein, dass hier ein gemeinsamer Farbenton über das ganze Gemälde gebreitet ist, während in jenem stärkere Gegensätze in der Färbung vorherrschen.

Das Bild gewährt den Eindruck kindlich frommer, patriarchalischer Verhältnisse; es ist das uralte heilige Band und Gesetz der Familie, das wir in demselben vorgeführt sehen. Der Erndtewagen, in der Mitte des Bildes und von vorn gesehen, ist der Thron, welcher die edelsten Häupter der Familie über die Andern emporhebt. Hier ruht ermüdet, auf der einen Seite, ein stiller ernster Greis; seine Anordnungen sind Befehle für die jüngeren. Hinter ihm steht sein Sohn, ein kräftiger Mann, bereit, diesen Befehlen nachzukommen. Auf der andern Seite lehnt dessen Weib, die Herrin des Hauses, und hält den Säugling im Arm; in dem reinen Ebenmaass ihrer Glieder, in der Fülle und Kraft ihrer Gesundheit ist sie den göttlichen Gestalten des griechischen Alterthums vergleichbar. Zu den Füssen dieser drei sieht man die beiden Büffel, welche, mit schweren Ketten angeschirrt, den Wagen ziehen; das furchtbar Gewaltige in ihren Körpern, das Dämonische ihres Blickes, was der Maler so meisterhaft dargestellt hat, erscheint als die Natur, in ihrer rohen Gewalt, die hier dem

Willen des Menschen zu fröhnen gezwungen ist. Ein Mann in braunem Mantel, den Hut ins Gesicht gedrückt, sitzt auf dem einen Büffel, in einer Hand den Stab mit dem Stachel, dem Instrument, welchem allein diese Bestien gehorsamen. Eine der schönsten Gestalten ist der junge Knecht, welcher vorn zwischen den Büffeln lehnt; dunkelglühenden Blickes schaut er träumerisch vor sich hin; er gemahnt an jene Geschichten des alten Testamentes, wo die Jünglinge durch jahrelange Dienste in Haus und Feld um die Töchter des Herrn werben mussten. So bildet sich durch den Wagen und die ihm zugehörigen Leute ungezwungen und ungesucht, ein bedeutender Mittelpunkt des Ganzen. Die Tänzer, welche sich ihm auf der einen Seite anschliessen, und in behender Vergnüglichkeit für das Vergnügen der Herrschaft sorgen, geben Anlass, dass der Wagen in seinem Gange anhält, und dass ebenso auf der andern Seite die zur Familie gehörige Dienerschaft, Mädchen und Jünglinge, herbeigeeilt sind, das Schauspiel des Tanzes mitzugeniessen. In grosser, gesetzmässiger Gruppirung, verständlich für Sinn und Auge des Beschauers, ordnet sich das Gemälde, und wie in der Führung der Linien, im Ganzen und im Einzelnen, überall das lauterste Ebenmaass herrscht, so steht auch die Farbe durchweg in schönster Harmonie, und das rosige Licht des leise aufdämmernden Abends, in welches die Gestalten emportauchen, scheint sie auf eine wunderbare Weise zu verklären. —

Aurel Robert, Leopold's jüngerer Bruder und Schüler, ist uns ebenfalls schon seit mehreren Ausstellungen vortheilhaft bekannt; wir sahen von ihm besonders venezianische Architekturen mit Gruppen des dortigen Volkes. Solcher Art ist auch sein diesmaliges Gemälde, das bedeutendste der Art, welches er bisher geliefert: die Taufkapelle der St. Markuskirche in Venedig, No. 1433. Was zunächst den architektonischen Theil des Bildes betrifft, so war derselbe in seiner bunten Mannigfaltigkeit schwer zu fassen; doch ist die Aufgabe mit grossem Glück gelöst. Wir sehen die ganze Eigenthümlichkeit jener Kapelle vor uns, die seltsamen Säulen, die byzantinischen Mosaiken auf glänzendem goldnem Grunde, die alten Reliefs über dem Altar, zur Rechten das Grabmal des Dogen Andrea Dandolo und den uralten, aus Alexandria herstammenden Bischofstuhl, in der Mitte das grosse Taufbecken mit den Bronzen aus Sansovino's Schule und mit der Johannis-Statue von Francesco Segalla, — und doch steht Alles, durch wohlberechnete Wirkung in Licht und Luft, in trefflichster Harmonie. Zugleich wird der Reiz des Gemäldes durch die reiche Staffage, welche die feierliche Handlung einer Taufe und zuschauendes Volk darstellt, wesentlich gehoben. Hier ist nicht blos der äussere Zuschnitt und das Arrangement des venezianischen Kostüms mit Treue und Sorglichkeit wiedergegeben; diese Leute sind in voller Existenz und Eigenthümlichkeit gegenwärtig und ordnen sich, der Lokalität gemäss, in schönen, wohlverstandenen Gruppen. Aurel Robert hat in seinen Gestalten nicht die Hoheit und die Idealität seines Bruders; aber er zeichnet sich durch energische Darstellung und kräftige charaktervolle Auffassung jedenfalls auf das Vortheilhafteste unter den Malern, welche italienische Volkscenen vorführen, aus.

Es ist ein übles Ding, über eine Kunst-Ausstellung zu referiren, die fortwährend im Werden begriffen ist. Man möchte die Betrachtung des

Einzelnen nach allgemeinen Gesichtspunkten ordnen; aber der Mangel bald dieses, bald jenes angekündigten Werkes erschwert die Aufstellung der letzteren, und man läuft Gefahr, von dem Einzelnen ausgehend einseitig zu urtheilen. Erst jetzt, da uns nur noch ein Paar Wochen zur Bilderschau übrig sind, sehen wir den grösseren Theil des Wichtigsten zusammen; aber es wird jetzt wiederum schwer halten, den grossen Reichthum der Gegenstände, der alle früheren Ausstellungen Berlins in so grossem Maasse übertrifft, der Kürze nach zusammenzufassen.

Von den Gemälden der Düsseldorfer Schule fehlt, wie es scheint, nicht viel Bedeutendes mehr. Namentlich haben die grösseren Künstler dieser Schule jetzt ihre langerwarteten Hauptwerke eingesandt. Lessing, Mücke, Hübner u. a. m. werden durch Gemälde repräsentirt, welche die Aufmerksamkeit und das Nachdenken des Beschauers in hohem Grade erwecken; auch Schadow's grosses Altargemälde (No. 782) ist aufgestellt, und es ist billig, mit dem Meisterwerke des Meisters die folgenden Betrachtungen zu beginnen. Das Bild ist, wie der Katalog besagt, für die Pfarrkirche in Dülmen, als eine Stiftung des rheinisch-westphälischen Kunstvereins, bestimmt, somit wieder eins jener hochachtbaren Zeugnisse, in welchen dieser Verein allen übrigen deutschen Kunstvereinen mit dem Zwecke voranleuchtet: der Kunst unsrer Zeit eine monumentale Bedeutung zu geben, diejenige Bedeutung, durch welche die Kunst vor drei Jahrhunderten zu dem Gipfelpunkte höchster Blüthe emporgeführt ward und ohne welche sie, trotz aller Talente und Gönnerschaften, nie eine ähnliche Blüthe erreichen wird. — Doch ich habe von Schadow's Bilde zu sprechen und nicht von deutschen Kunstvereinen; — indess muss ich mich auch hiebei auf das eben Gesagte beziehen. Das Bild entspricht seinem Zwecke: es hat einen monumentalen Charakter, hierin besteht seine Grösse vor vielen andern, im Detail vielleicht bedeutenderen Leistungen. Das Bild ist für eine bestimmte Stätte, für den Ort heiligster, innerlichster Erbauung gefertigt, und es ist nicht blos im Allgemeinen der Würde eines christlichen Hochaltares angemessen, — es hat in sich diejenige Erhabenheit, welche dem feierlichsten Orte der Kirche erst seine eigentliche Würde zu verleihen im Stande ist. Es hat, bei dem Bestreben nach innerlicher Durchdringung und Belebung, doch zugleich in der Composition des Ganzen, in der Stellung und Geberde der einzelnen Personen, dasjenige symbolische Element, die leidenschaftslose Hoheit, die erhabene Milde, welche den Sinn, Gedanken und Gemüth des Beschauers zu reinigen und zu beruhigen vermögen. Das Bild ist von grossen Dimensionen. In der Mitte der Stamm des Kreuzes, an dessen Fusse Maria sitzt, indem sie den Leichnam des Erlösers in ihrem Schoosse hält. Zu ihren Seiten stehen zwei jugendliche Engel, mit feierlichen, reichgeschmückten Chorgewanden angethan, der eine die Lanze und die Nägel, der andere Ruthe und Dornenkrone haltend. Diese beiden Engelgestalten sind es vornehmlich, welche dem Bilde seine eigenthümliche Grossartigkeit verleihen. Ruhig, wie die Diener oder wie die Wächter des heiligen Amtes, stehen sie da; die einfach edlen Linien, in denen ihre festliche Kleidung niederfliesst, geben ihnen das Gepräge einer tiefen Stille der Seele; in wehmüthige Gedanken träumerisch verloren, aber ohne irdische Bangigkeit und Verzagen, blicken ihre holden Gesichter über den Beschauer hinaus. Das heilige Amt, dem sie zur Seite stehen, ist das Versöhnungsopfer, welches nunmehr vollbracht ist. Maria, die irdische Mutter des Geopferten, ist eine würdige, bedeutende Gestalt, nicht in dem

Liebreize der Jugend, aber auch in den Zügen eines mehr vorgerückten Alters noch an die Gebenedeite unter den Weibern erinnernd, — nicht gebrochen unter der Last des unendlichen Schmerzes, vielmehr denselben zu tragen und zu begreifen fähig, aber ohne zugleich die Bitterkeit desselben irgend zu verleugnen. Sie scheint zugleich auf jene hochalterthümliche Symbolik zu deuten, welche in ihr, bei der Darstellung dieses Momentes, das heilige Wesen der Kirche repräsentirt findet. — Das Gemälde hat, wie es die Vorzeit bei Altarbildern nicht ohne guten Grund forderte, ein Untersatzbild (Predella): zwei Kinderengel, eine Pergamentrolle entfaltend, auf welcher ein biblischer Spruch zur Bezeichnung des Gedankens, der dem Ganzen zu Grunde liegt, in schöner gothischer Schrift geschrieben ist.

Zweierlei jedoch dürfte zu rügen sein. Zuerst in der Composition die Leere des obern Raumes, die durch den breiten, schweren Stamm des Kreuzes und durch die nicht ganz glücklich gebildete gothische Füllung des Rahmens nicht eben aufgehoben wird. Sodann ein Mangel an Kraft in der Ausführung der Gestalten; sie treten dem äussern Sinne nicht mit derjenigen überzeugenden und unausweichlichen Gewalt entgegen, in welcher einmal das Werk der Kunst, die den geistigen Inhalt in sinnlicher Form ausspricht, wirken muss. Namentlich fehlt diese Kraft der Darstellung dem Leichnam des Erlösers, bei dem natürlich, wie bei jeder Darstellung nackter Körper, das sinnliche Element zunächst vorwiegt. Doch macht der symbolische Charakter, in welchem das Ganze gehalten ist, diese Mängel minder bemerklich, während sie bei dem andern historischen Gemälde Schadow's, No. 781, ungleich mehr empfunden wurden. Denn in diesem, Christi Gang mit den Jüngern nach Emaus — ist das symbolische Element dem der besondern Handlung untergeordnet, zieht die geringere Dimension des Ganzen die Augen des Beschauers näher an sich und geht man demnach von wesentlich verschiedenen Ansprüchen und Voraussetzungen aus. — Ausserdem sind von Schadow noch zwei Studienköpfe zu jenen beiden Engeln des grossen Altarblattes vorhanden (1567, 68), in denen sich bei ähnlich sanfter und zarter Ausführung zugleich das heiterste und anmuthvollste Leben ausspricht; es sind zwei Köpfe von äusserst liebenswürdigem Charakter, mit dem Ausdruck schöner, kindlicher Unschuld, womit zugleich die Andeutung desselben reichen Costümes, welches jene Engel tragen, wohl übereinstimmt.

Ein zweites, sehr vorzügliches Gemälde religiösen Inhalts, welches uns die Düsseldorfer Schule geliefert hat, ist die „Bestattung der heiligen Katharina durch Engel von H. Mücke" (624). Es ist ein äusserst rührender Zug der Legende, dem zufolge der Leichnam der Heiligen, nach den mannigfachen Martern, denen ihr irdisches Dasein erlegen ist, von Engelhänden der traurigen Stätte ihrer Leiden entführt und nach einem fernen Berge, dahin der Grimm der Widersacher nicht zu folgen vermag, zur Bestattung hinüber getragen wird. Verschiedene unter den älteren Meistern haben bereits das tief Poetische dieser Legende zur Darstellung benutzt; namentlich ist ein Freskobild von Bernardino Luini (in der Brera zu Mailand) anzuführen. Luini stellt die Gruppe der Engel dar, wie sie bereits über der Spitze des Berges schweben und den Leichnam in einen Sarcophag niederzulassen im Begriff sind. Der Moment, welchen Mücke vorführt, ist etwas verschieden und, wie es uns dünkt, noch glücklicher gewählt. Es ist ein stiller ruhiger Zug von vier anmuthvollen

Engeln, deren vorderster das Schwert, das Zeugniss des Martyrthumes, trägt und auf deren Armen der Leichnam der Heiligen ruht. Tief unter ihnen breiten sich die Hügel der Erde und das weite blaue Meer in grossartiger, feierlicher Ruhe. Es liegt in dieser Composition etwas wunderbar Heiliges und Verklärtes; der Körper der Katharina ist todt, ihr zurückgesunkenes Antlitz bleich und schmerzerfüllt, und doch so voll Frieden, voll von jener tiefen Ruhe, welche das Ende des Gerechten begleitet. In den Gestalten der Engel, die wiederum mit einer Art von Chorgewanden angethan und somit ebenfalls als Diener einer heiligen Handlung bezeichnet sind, in der Haltung ihrer Körper, in den einfachen, aber grossartig bewegten Linien ihrer Gewandung drückt sich der Moment des Vorüberschwebens auf eine vortreffliche Weise aus. Die Malerei ist ungemein einfach, ohne das, was man Effekt nennt, aber man möchte bei der Ruhe, die in der ganzen Composition liegt, hier auch kaum eine andre Behandlung wünschen. Das Ganze hat wieder, wenn ich mich so ausdrücken darf, einen symbolischen Charakter; es verkörpert, unter den Formen einer besondern Begebenheit, Gedanken und Gefühle, welche eine allgemeinere Beziehung haben, und von denen jeder Einzelne sich persönlich berührt findet; nicht eine Apotheose geliebter Todten, wohl aber den Frieden und die Ruhe, darin sie nach den Bekümmernissen der Erde eingehen und die wir Hinterbliebenen in unbewusstem Gefühle nur zu ahnen vermögen, stellt es in ergreifender Weise dar. Es gehört der katholischen Mythe an, aber es ist allen Zeiten und Glaubensmeinungen gerecht; und wie es dem rührenden Bilde der Ilias, wo Schlaf und Tod den Leichnam des Sarpedon aus dem Gewühle des Kampfes in seine Heimat führen (in Flaxmann's Umrissen zu Homer meisterhaft dargestellt) ziemlich nahe entspricht, so ist es nicht minder auch als Eigenthum der heutigen Zeit in Anspruch zu nehmen.

Von J. B. Hübner sehen wir ein grösseres, für die St. Andreaskirche in Düsseldorf bestimmtes Altargemälde ausgestellt: Christus an den Stamm der Säule gebunden (No. 387). Auch dies Bild tritt uns im Wesentlichen als ein symbolisches entgegen. Es war nicht die Absicht, eine besondre Scene aus Christi Leben historisch zu entwickeln, vielmehr die Bedeutung, welche dieser Moment für die versammelte Gemeinde hat, herauszustellen. Es ist der Erlöser, in seiner Schmach und Erniedrigung, die er, um die Sünden des menschlichen Geschlechtes zu büssen, trägt. Seiner Herrlichkeit und Würde entäussert, halbnackt, dem Missethäter gleich gefesselt, wendet er sein Antlitz zu dem Beschauer hinaus, um dessentwillen er der Pein verfallen ist. Er steht allein, in demuthsvoller Duldung, herberer Leiden gewärtig. Der Gedanke des Bildes hat eine eigne Grossartigkeit und die räumliche Gesammtanordnung ist diesem Gedanken wohl angemessen; aber die Ausführung steht mit demselben in einzelnen Theilen in Widerspruch und schwächt die Einwirkung des Bildes auf das Gefühl des Beschauers. Zwar hat der Kopf jene würdigen Formen, welche dem uralten Ideal des Christuskopfes angehören, auch scheint die Zeichnung der Figur frei von anatomischen Fehlern; aber die Haltung ist kümmerlich, ist der göttlichen Kraft dessen, welcher die Sünden der Welt trägt, nicht angemessen. Gerade in diesem Momente der tiefsten Erniedrigung müsste die Hoheit des Erlösers durchleuchten, müsste die Gewalt dessen, der den Tod besiegt, dem Beschauer gegenübertreten, — aber diese schwächlich eingesunkene Brust, diese dem Modell entnommenen Formen

des Körpers, dieser schlaff herabgesunkene, weiberartige Mantel sagen nichts hievon, und auch den Zügen des Gesichtes fehlt es am Ausdrucke der Kraft. Dazu kommt noch ein dumpfes Colorit, das über das Ganze ausgegossen ist und das Traurige des Eindruckes nur erhöht. — Wir bemerken leider noch in vielen Bildern der Düsseldorfer Schule, welche die diesjährige Ausstellung uns vorführt, einen ähnlichen Mangel an Kraft und innerlich überzeugender Darstellung.

Weniger zunächst bei dem grösseren Bilde von J. P. Götting (No. 239), „Marias Abschied von der Leiche Christi", halbe Figuren. Maria hält den Leichnam in ihren Armen, indem sie ihn mit tiefster Wehmuth zum letzten Male betrachtet. Maria, die gramvolle Mutter, ist mit schönstem innerlichstem Gefühle dargestellt, und ihr Kopf, ihre Geberde, Arm, Hand, auch die Gewandung vortrefflich durchgeführt; der Leichnam jedoch, besonders dessen Kopf, ist wiederum wenig genügend. Zu bedauern ist auch, dass die Composition dieses Bildes nicht gut im Raume angeordnet ist, dass die Figuren wie das Fragment eines grösseren Gemäldes erscheinen. — Die Skizze einer Grablegung von Götting (No. 240) ist dagegen trefflich gruppirt; aber hier fehlt alles Leben der äusseren Handlung, und das Ganze erscheint demnach ohne Wirkung.

Von E. Deger, dessen anmuthvolle Gemälde allen Beschauern unsrer Ausstellungen in werthester Erinnerung sind, ist diesmal ein Bild eingesandt, welches den früheren in dem Liebreize der Auffassung und Innigkeit der Empfindung auf keine Weise nachsteht: „Maria betet das Jesuskindlein an" (No. 152). Das Kind, auf weichem Moose gebettet, liegt in holdem Schlummer da; es ist ein Kopf von wundersamer Reinheit und kindlichem Adel, so, wie wir das Wesen des künftigen Erlösers gern in den Formen noch unentwickelter Jugend angedeutet sehen mögen; die Haltung des Körpers ist einfach, ungezwungen und von grosser Schönheit. Maria ruht anbetend vor ihm auf den Knieen, und betrachtet vornübergebeugt das heilige Kind mit tiefem Sinnen; die Demuth der Jungfrau, die Seligkeit des hohen Berufes und ein sehr ernstes Nachdenken über die Geschicke der Zukunft sprechen sich in den Zügen ihres Gesichtes auf eine rührende Weise aus. Ihre Gestalt ist in würdigen ruhigen Linien gezeichnet. Die Ausführung ist äusserst liebevoll, auch in den Nebendingen, ohne diese doch mehr, als es die Bedingnisse eines historischen Bildes erlauben, hervorzuheben; namentlich die Landschaft, in welche man hinausblickt, ist vortrefflich im historischen Charakter gehalten. Aber die Ausführung ist allzuzart; bei aller Tiefe der Empfindung fehlt diesen Gestalten wiederum jene körperliche Kraft, ohne welche wir nicht an ihre Existenz zu glauben vermögen. Die Kunst hat einmal ihr sinnliches Element; ist diesem nicht Genüge gethan, so büsst sie die Hälfte ihrer Wirkung ein. Möge Deger, dessen treffliches Talent zu den bedeutendsten Leistungen berufen ist, die gefährliche Bahn erkennen, welche er eingeschlagen hat!

Ein Bild, welches wiederum wohl geeignet ist, das Interesse des Beschauers zu erwecken, ist „der Tod Mose" von Mengelberg (No. 598). Der grosse Befreier des jüdischen Volkes ist an das Ziel seiner mühevollen Wanderung gelangt; von der Zinne des Berges blickt er auf das gelobte Land hinab, welches im Schimmer der Abendsonne sich in die Ferne hinbreitet. Er ist in die Kniee gesunken, er breitet die Arme in Sehnsucht und hoher Freude aus und sinkt sterbend zurück; Engel stehen zu seinen Seiten, die seine hinbrechende Gestalt empfangen. Die Intentionen des Ganzen sind

trefflich gefühlt, die Gesammtwirkung, besonders in der Farbe, ist nicht ohne Kraft; nur die Gruppirung dürfte, wie es scheint, bedeutender geordnet sein. Ueber die Ausführung näher zu urtheilen, verhinderte die nicht sonderlich günstige Stelle, die dem Bilde angewiesen ist.

Von A. G. Lasinsky d. j. ist ein Gemälde von kleineren Dimensionen vorhanden, welches viel zu versprechen scheint: „Petri Befreiung aus dem Kerker“ (No. 357). Die Wächter des Kerkers, umher in verschiedenen Stellungen eingeschlafen, und Petrus an der Hand des Engels, von welchem das Licht ausgeht, zwischen ihnen hindurchgeführt. Das Bild zeigt im Einzelnen eine treffliche, sichre Ausführung, vornehmlich in einigen Figuren der Krieger. Die Lichtwirkung ist wohl gelungen, und der still fortschreitende Gang des Engels (besonders in der ebenfalls ausgestellten Farbenskizze des Bildes) sehr wahr und gut gedacht. Schade, dass im Ausdrucke dieses Engels wieder dieselbe Schwächlichkeit wahrgenommen wird, welche man heutiges Tages für höhere Beseelung auszugeben beliebt. — Ausserdem befinden sich von Lasinsky noch ein Paar kleine, wohlgezeichnete Apostelfiguren auf der Ausstellung.

Von Ehrhardt haben wir zwei Bilder, die wir auch als Zeugnisse eines guten Talentes ansehen dürfen. Das grössere (No. 178) stellt „die Tochter Jephthas“ dar, welche, dem Opfertode geweiht, in's Gebirge gegangen ist, um mit ihren Gespielinnen ihren frühen Tod zu beweinen. Es sind gefällige, hübsch gruppirte Gestalten auf dem Bilde und in schönem Colorit; aber wir vermissen wieder die kräftige Durchdringung der Aufgabe. Dies unschuldige und unerfahrne Kind klagt wahrlich nicht darum, dass sie sterben soll, ohne dem Vaterlande ihren Zoll dargebracht, ohne eine blühende, der Väter würdige Nachkommenschaft hinterlassen zu haben; und ihre Jungfrauen wissen eben so wenig von dem, was die Geschichte der Bibel erzählt. Anziehender ist Ehrhardt's kleineres Gemälde: „Christus, Maria und Martha“ (No. 179). Es ist vorzüglich gruppirt, und wie wir in der Gestalt, besonders im Kopfe des Herrn, schon eine Ahnung höherer Kraft gewahren, so ist auch in der Gestalt der Maria ihr eigenthümlicher Charakter, wenigstens in den allgemeinen Zügen, wohl angedeutet. — Denselben Gegenstand behandelt ein grösseres Gemälde von A. Zimmermann (1037), doch mit geringerem Glück. Ein Gruppenverhältniss zwischen den Figuren fehlt. Christus ist unbedeutend, Maria ein artiges Modepüppchen und nur Martha eine frische kräftige Brünette, auf der das Auge des Beschauers mit Wohlgefallen verweilt. Die kräftige Färbung dieser Figur bildet einen erfreulichen Contrast zu dem schwächlichen Colorit, welches man leider bei so manchen Gemälden der Düsseldorfer Schule bemerkt. — Ein grosses Gemälde von Clasen (127) „die ersten Christen“, die in einer Höhle mit Lesen der heiligen Schrift und erbaulichen Gesprächen versammelt sind, ist im Ganzen ohne innerliches Leben; doch sind darin ein Paar Köpfe von zartem gemüthlichem Ausdrucke (den alten Meistern der umbrischen Schule ähnlich) zu bemerken. — „Jakob und Rahel“ von C. Duncker (170) ist ein Bild von guter, anmuthiger Composition, leider jedoch ohne belebende Ausführung. Die andern Compositionen dieses Künstlers sind minder anziehend.

Diesen Gemälden biblischen Inhalts schliesst sich zunächst das kleinere Bild von E. Bendemann (No. 58) an, dessen grosse Darstellung des Jeremias bereits in diesen Blättern besprochen ist. Es stellt „eine Erndte“ dar, und zwar in den Verhältnissen jenes patriarchalischen Lebens, welches

uns in den ersten Büchern der heiligen Schrift in so gemüthvoller Weise berührt. Es ist ein Bild von geringer Höhe und verhältnissmässig beträchtlicher Breiten-Ausdehnung, in der Art eines Frieses, und die Composition ebenfalls mehr im Charakter eines Frieses gehalten. In der Mitte ein Baum, unter dessen Schattendach der Herr des Feldes steht, indem er in ruhiger Würde, mit dankergebener Geberde über den gereiften Segen hinausblickt; um ihn her Frauen, Mädchen und Knaben, zum Theil in kindlichem Spiele, zum Theil mit Austheilung der Speisen für die Feldarbeiter beschäftigt. Zur Rechten hin ein hochwallendes sonniges Kornfeld, vor und in welchem man verschiedene Arbeiter sieht, die das Korn schneiden, Sicheln wetzen oder Garben binden; zur Linken ebenfalls noch ein Theil des Feldes, eine Quelle, dann ein grüner Hang, auf dem Hirten mit ihren Heerden ruhen. Fernere Bergzüge und Aussicht in die Weite beschliessen den Hintergrund des Bildes, über welchem ein heitrer wolkenloser Himmel ruht. Was uns an dem Bilde zunächst anzieht, ist dieselbe Eigenschaft, die allen glücklichen Leistungen des jungen Meisters ihren eigenthümlich hohen Werth verleiht; es ist jene sittliche Grazie, jene anmuthvolle Reinheit und Naivetät, welche uns kaum anders begegnen, als in den schönen Leistungen der Kunst, die dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts angehören. Auch in der Landschaft, die einen bedeutenden Theil der Composition einnimmt, tritt uns ein ähnliches Element sittlicher Reinheit und Lauterkeit entgegen. Das Bild concentrirt sich nicht in einer durchgeführten Handlung, es hat kein durchgeführtes gegenseitiges Verhältniss der Personen, keine sonderlich wirksame Gruppirung und würde somit wenigstens nicht für die Ausführung in grösserem Maassstabe geeignet sein. Bei den kleineren Dimensionen, bei dem, wie gesagt: friesartigen Charakter des Ganzen verschwinden jedoch diese strengeren Anforderungen und das Auge des Beschauers wird von dem harmonischen Wohllaut dieser Gestalten in erfreulichster Weise berührt. Die gediegene männliche Ausführung, mit welcher Bendemann's Bilder in's Leben treten, ist zu bekannt, als dass darüber noch sonderlich zu sprechen wäre.

Dem Geiste, der Behandlungsweise nach, ist dem genannten Bendemannschen Bilde ein Gemälde von A. Rethel verwandt, No. 735: „Bonifacius lässt aus der gefällten Wodans-Eiche eine christliche Kapelle bauen.“ In der Mitte steht Bonifacius, im bischöflichen Gewande, indem er mit der Spitze seines Stabes den Grundriss der Kapelle in den Sand zeichnet; vor ihm einige neugierig zuschauende Deutsche, auf der andern Seite die Begleiter des Bischofes, die zum grösseren Theile mit Zimmerarbeit beschäftigt sind. In der Ferne sieht man versammeltes Volk und die Aufrichtung der ersten Pfähle zum Bau der Kapelle. Dem Bilde liegt zwar eine gemeinsame Handlung, eine besondre Begebenheit zum Grunde, doch ist dieselbe wiederum nicht in dem Maasse concentrirt, dass sich das Interesse auf einen bestimmten Mittelpunkt hinleitete; ja, an der Stelle, wo eine lebendige Action dargestellt ist, bei der Zurichtung des Baumstammes durch die Gefährten des Heidenbekehrers, sind die Leute nicht eben bequem gruppirt, und man ist nicht sicher, dass sie sich bei energischer Bewegung nicht mannigfach verletzen würden. Dagegen ist Alles, was das Einzelleben der dargestellten Figuren anbetrifft, Naivetät und Würde in Stellung und Geberde, charaktervolle Behandlung der Köpfe, reine, gemüthvolle Stimmung, vortrefflich und wenigstens ein sehr schätzenswerthes Talent bekundend. Das Ganze nähert sich dem Genre, aber die kleine Dimension des Bildes

steht hiemit in gutem Verhältniss; die malerische Wirkung ist harmonisch, die Ausführung solid und tüchtig.

Eine der grossartigsten Leistungen unsrer diesjährigen Ausstellung ist Lessing's „Hussitenpredigt“ (No. 554). Es ist das zweite historische Oelgemälde von bedeutenden Dimensionen, mit welchem dieser Künstler hervortritt. Wir sehen auf demselben eine Schaar böhmischen Volkes dargestellt, welches aus dumpfer Sklaverei erwachend, von fanatischem Eifer für Freiheit des Glaubens und Freiheit des Handelns erfüllt ist. Die rauchenden Ruinen im Hintergrunde, die wir für ein herrschaftliches Schloss oder vielleicht richtiger für ein mächtiges Kloster halten dürfen, die Mordwaffen in den Händen der Versammelten, der furchtbare Grimm und Trotz ihrer Blicke lehrt uns die Weise, in welcher sie den Freiheitskampf führen. Einer von ihnen steht hervorragend über den Uebrigen auf einem Vorsprung des Felsbodens da; über ihn ist der Geist der Predigt gekommen, und flammende, zündende Worte sind es, die er zu seiner Umgebung spricht. Er trägt ein weisses slavisches Wollgewand, unter dem das Panzerhemde und zur Seite das Schwert sichtbar werden; durch den geschlitzten Aermel streckt er den nervigen rechten Arm hervor und erhebt mit der Hand einen reichgeschmückten Abendmahlskelch, der vielleicht den stolzen Schätzen des Klosters entnommen ist; es ist der Kelch der Befreiung von den Vorrechten des Priesterstandes, dessen allem Volk der Erde gemeinsame Gnaden er in begeisterter Rede verkündet. Der dunkelglühende Blick, den er auf den Beschauer heftet, lässt den überschwellenden Strom seiner Worte verstehen; wir vernehmen die Klänge der Freiheit, vermischt mit wilden apokalyptischen Bildern, wir hören es, dass der Tag des Gerichtes gekommen ist und dass der Herr seine Engel ausgesandt hat, die sieben Schalen seines Zornes auf die Erde auszugiessen, die Stolzen und Mächtigen zu Boden zu treten; wir fühlen uns von der dämonischen Macht seiner Begeisterung ergriffen und die Schauer des Wahnsinnes über uns hinstreifen. Derselbe Eindruck zeigt sich in den Schaaren, die zu beiden Seiten des Predigers stehen, mannigfach nach den verschiedenen Individualitäten abgestuft. Hier ist es ein edler Jüngling, der sich in freudiger Inbrunst den Worten des Propheten hingiebt, dort ein Greis, dem jetzt endlich die lange Ahnung seines dumpfen Lebens emporstrahlt und der sich mit ausgestreckten Armen dem neuen Lichte zuwendet; hier kniet einer, der die Worte des Predigers nachdenkend in sein Inneres verarbeitet und sich zur kühnsten Todesverachtung stählt; dort lehnt ein Bauer, den zackigen Morgenstern über dem Arme, an dem Stamm einer Eiche in furchtbarer, gewitterdräuender Ruhe, bereit, das Amt des Rachegesandten ohne Säumen zu vollziehen; hier ist ein Weib, hoch und stolz wie die früheren Töchter des Landes, die das böhmische Amazonenreich gründeten, und neben ihr ein Knabe, hold, unschuldig und fromm, und doch bereits in seinen Zügen eine Ahnung desselben ingrimmigen Trotzes, von dem die Männer ergriffen sind, — es ist nicht möglich, in kurzer Beschreibung diese Menge verschiedenartiger Charaktere und Individualitäten, in denen allen derselbe Eifer flammt und glüht, und welche sämmtlich das unverkennbarste Gepräge der böhmischen National-Physiognomie tragen, zu bezeichnen. Und dabei ist Alles, wie wir es nur von Lessing erwarten dürfen, in vollkommenster Existenz gegenwärtig, Alles, — Ausdruck, Geberde, Zusammenordnung, — in vollkommenster Freiheit entwickelt, mit der meisterhaftesten Technik dargestellt. — Lessing gehört ganz der neueren Zeit an, und seine gewal-

tige Kunst ist nur nach ihrem eignen Maasse zu messen. Suchen wir verwandte Geister, so dürfen wir ihn nur neben Männer wie etwa Lord Byron oder Beethoven stellen. Er schaltet frei in seinem Gebiete und frei über die Empfindungen des Beschauers; widerstandlos stehen wir seinen Gemälden gegenüber, er zieht uns hinein in die elegische Trauer, die seine Landschaften erfüllt, er reisst uns in den gährenden Strom seiner Leidenschaft, er vernichtet uns in unsrer Selbständigkeit, — und wir müssen seine Herrschaft anerkennen.

Ein erfreuliches Bild historischen Inhalts ist das Gemälde von H. Plüddemann, No. 675: „Columbus erblickt die neue Welt.“ Es ist ein figurenreiches Gemälde von verhältnissmässig nicht bedeutenden Dimensionen. Wir sehen das Verdeck des Schiffes vor uns, in der Mitte, an den Hauptmast gelehnt und etwas erhöht, Columbus, um ihn her die Schiffsmannschaft in mannigfach aufgeregter Bewegung. Einige der Rädelsführer, welche die lange Dauer der ungewissen Fahrt zur Rebellion gegen den grossen Mann getrieben hat, sind ihm in bittrer Selbstanklage zu Füssen gestürzt, Andre umarmen sich im höchsten Jubel, Andre suchen erhöhte Stellen und weisen freudig in die Ferne hinaus. Columbus steht still unter ihnen, die endliche Erfüllung seiner Hoffnungen, seines Lebenszweckes regt ihn nicht leidenschaftlich auf, im stummen Dankgebete wendet er den Blick nach oben. Dieser schöne Gedanke des Künstlers ist um so rührender, als das Gebet aus einer strengen, scharfgezeichneten Physiognomie hervorbricht, welche das Gepräge eines eben so tiefen Denkers wie thatkräftigen Mannes trägt und über welche die Zeit schon ihre Furchen gegraben hat. Und wie in dieser Gestalt, so spricht sich in allen übrigen die reinste Wahrheit der Empfindung, die entschiedenste Individualisirung aus, welche es leicht vergessen lassen, dass die Gruppirung minder zerstreut, die Hauptfigur durch bedeutendere Lichtwirkung mehr hervorgehoben und das Detail des spanischen Kostüms mit grösserer Freiheit behandelt sein könnte. Dies sind Umstände, die der Künstler bei folgenden Leistungen mit leichter Mühe wird überwinden können; jene innerliche Kräftigkeit lässt Grosses von ihm erwarten und ist um so mehr anzuerkennen, als dieselbe heutiges Tages (wie schon mehrfach angedeutet) nicht allzu häufig gefunden wird.

Dies ist wiederum der Fall bei einem sonst wohl gearbeiteten Bilde von H. Stilke „Johanna d'Arc“ (No. 947). Die kriegerische Jungfrau, halbe Figur, steht in voller Rüstung betend vor dem Altar einer Kirche. Der Untersatz des spitzbogigen Rahmens besteht aus drei kleinen, auf Goldgrund getuschten Bildern, welche die Weihe der Jungfrau zum Kampf, eine Scene des Krieges, in der sie als Siegerin über die Feinde erscheint, und ihr Ende auf dem Scheiterhaufen darstellen. Letztere sind vortrefflich componirt und von schöner, edler Zeichnung; dem Hauptbilde jedoch fehlt es, bei sehr sorglicher Ausführung, an energischer Duschdringung der Aufgabe: dies Antlitz gehört nicht jener Heldin an, unter deren Schwerte die Tapfersten des feindlichen Heeres erlagen. — Ein zweites grösseres Bild von Stilke (No. 948) stellt „Ludolph, Herzog von Schwaben, welcher nach dem Aufruhr gegen seinen Vater, Otto den Grossen, im Büsserkleide um Vergebung fleht“, dar. Es ist ein waldiges Terrain, auf welchem der Kaiser mit seinem Jagdgefolge herabgeschritten kommt; ihm entgegen hat sich der Sohn auf die Kniee geworfen und wird vom Vater mit Milde aufgenommen. Die Ausführung des Bildes ist ebenfalls sorglich und wohl zu rüh-

men; aber es fehlt diejenige Unmittelbarkeit der Auffassung, welche das Interesse des Beschauers in höherem Maasse fesselt. — Ausserdem sind von Stilke noch zwei Bilder kleinerer Dimensionen vorhanden, unter denen vornehmlich das eine: „Syrische Christen verlassen, von den Türken gedrängt, das gelobte Land" (949), rühmlichst zu erwähnen ist. Es ist ein Meeresstrand, in der Ferne eine brennende Stadt, im Vordergrunde, der rettenden Kähne harrend, welche ein Jüngling herbeiwinkt, eine trefflich componirte Gruppe, unter der besonders die Hauptfigur, das schöne stolze Weib mit dem Säugling an der Brust, sehr anziehend ist. Diese Composition dürfte, bei der Ausführung in grossen Dimensionen, ein ausgezeichnetes Werk erwarten lassen.

Eine namhafte Anzahl von Bildern der Düsseldorfer Schule bewegt sich, wie früher, in dem sogenannten romantischen Genre, grösseren Theils den Stoff der Darstellung aus Gedichten entlehnend. „Frithiof und Ingeborg" von W. Volkhart (992) ist ein ansprechendes Bild; es sind zwei edle Kinder, in freundlichem Beisammensein, und in schlichter Wahrheit ausgeführt. — Kretzschmer's „Aschenbrödel" (513) erfreut ebenfalls durch die Tüchtigkeit der Ausführung sowohl in der zierlich nachdenkenden Hauptfigur, als in den mannigfachen Nebendingen, welche dem Küchenregiment der Kleinen angehören; sehr artig ist es, wie den Täubchen, welche die Erbsen auslesen, sich durch's geöffnete Fenster herein allerhand buntbefiederte Gäste zugesellen. Der „Burghof" desselben Künstlers führt uns eine freundliche Scene vor, welche mit guter Charakteristik durchgeführt ist: ein hübsches Mädchen, auf der Thürtreppe sitzend und mit weiblicher Arbeit beschäftigt; ein rüstiger Edelknappe, der ihr zur Laute schöne Dinge vorsagt, und dabei ein alter Diener, der die Waffen des Herrn putzt und insgeheim seine launigen Glossen über das zärtliche Paar macht. Schade, dass es dem kräftig gemalten Bilde an einer mehr durchgreifenden Haltung fehlt. — Die Bilder von Grashoff, eine Scene aus dem Cid (245) und eine andre nach einem Stolberg'schen Gedichte (246) entbehren noch desjenigen lebendigen Reizes, welcher den Beschauer verweilen macht. — Die „Nonne" von Hoyoll (386), die aus dem Kreuzgange des Klosters auf eine blühende Landschaft hinausblickt, zeigt eine edle Gestalt, der die Phantasie des Beschauers gern eine zartbewegte Stimmung der Seele zuertheilt. — Die „Scene aus Faust: Gretchen mit Lieschen am Brunnen" von J. Jacob (414) bekundet, in sinniger Auffassung des Gegenstandes, ein erfreuliches Talent und scheint Tüchtiges für die Zukunft zu versprechen. — Ebenso „der Goldschmied und seine Lehrlinge" von H. Schmitz (830), halbe Figuren, am Tisch mit kunstreicher Arbeit beschäftigt, durch lebenvolle Köpfe angenehm. — „Des Goldschmieds Töchterlein" von L. Blanc (75), nach Uhland's Gedicht, ganze Figur, den Ring an den Finger steckend, ein Bild von nicht unbedeutender Dimension, zeigt ein ähnliches, anmuthig naives Gesicht, wie Blanc's Kirchgängerin, die den Besuchern unsrer Ausstellungen im freundlichen Angedenken ist; nur ist zu bedauern, dass sich die Figur nicht klar aus dem Bilde loslöst.

H. Wittich's „Edelfräulein mit einem Falken" (1023), halbe Figur, fast Lebensgrösse, bezeichnet dagegen eine sehr bedauernswerthe Richtung. Verschwimmende Sentimentalität, Mangel eines gesunden innerlichen Lebens, matte Gebrechlichkeit der ganzen Erscheinung, alles dies wird nicht durch zierliches Kostüm und glatte Ausführung gerechtfertigt. Und doch ist in der Behandlung des Bildes Etwas, das auf das Vorhandensein eines recht

guten Talentes schliessen lässt. — Der „Edelknabe mit einem Falken" von F. Weiss (1008) macht weniger Ansprüche und ist somit eher zu übergehen. — Ein recht frisches, gesundes Bild ist „der Knabe vom Berge, nach Uhland", von Müller (634). Hoch auf der Bergesspitze, auf die Schlösser im Thale niederschauend, steht ein fröhlicher Hirtenknabe und schwingt seinen Hut jubelnd in die Lüfte. Schon nach der unbilligen Menge von trüben oder sehnsüchtigen Stimmungen, die heutiges Tages consumirt werden, erquickt es, in die Heiterkeit eines solchen Bildes zu schauen, und eine gewisse Bendemann'sche Naivetät der Auffassung, die auf dasselbe übergegangen zu sein scheint, dient keinesweges dazu, die Anmuth des Ganzen zu verringern. — „Der Schütz und sein Mädchen" von Körner (1528) spricht ebenfalls durch Heiterkeit und Gesundheit des Gefühles an und lässt glückliche Erfolge für die Zukunft erwarten. — Schliesslich ist noch ein zierlich ausgeführtes Kabinetbild von W. Nerenz, „Scene aus Kleist's Käthchen von Heilbronn" (648), anzuführen. Es ist die Schlussscene des Stückes, die Vermählung des Grafen von Strahl mit Käthchen durch den Kaiser, während die stolze Nebenbuhlerin zürnend das Schloss verlässt. Die reiche Kleiderpracht der adligen Gestalten, welche den Schlosshof erfüllen, die ritterlichen Köpfe, denen es nicht an verschiedenem Ausdruck der Theilnahme an dem Vorgange mangelt, die geschmackvolle Sauberkeit der technischen Behandlung sichern dem Bilde ein eigenthümliches Interesse und erinnern an manche Leistungen der älteren holländischen Meister.

Ueber Steinbrück's Gemälde haben diese Blätter schon früher berichtet. Hier ist noch hinzuzufügen, dass gegenwärtig noch eine anmuthige Skizze von der Hand dieses Künstlers ausgestellt ist: „die Elfen nach L. Tieck's Mährchen" (1442). Ein kleiner Kahn, in welchem ein freundliches Mädchen in verwunderter Betrachtung steht, von einem Gewimmel kleiner nackter Elfchen umgeben, die den Kahn unter den breiten Blättern der Wasserpflanzen hindurch ziehen, im Wasser scherzen und auf den Blättern sich schaukeln; das Ganze von allerliebst mährchenhaftem Charakter und aufs Heiterste durchgeführt.

Wenden wir uns nunmehr zu den Leistungen der Historienmalerei, welche Berlin angehören. Von Wach führt das Verzeichniss ein historisches Gemälde an, doch sahen wir dasselbe noch nicht ausgestellt. Von seinen Schülern sind verschiedene hieher gehörige Bilder vorhanden, die im Allgemeinen das Dasein trefflicher Talente bekunden. Sehr anmuthig ist das Bild von H. Krigar „Aschenbrödel" (516). Derselbe Gegenstand, welchen das oben angeführte Bild von Kretzschmer behandelt; das freundliche bescheidene Kind, am Heerde sitzend, und die Täubchen neben ihr, welche die Erbsen auslesen. Krigar's Bild ist, trotz anmuthig vollendeter Einzelheiten, befangener in der malerischen Technik als jenes, aber das traulich Mährchenhafte, das kindlich Geheimnissvolle, was zu dem Gemüthe so fremd und doch so wohlbekannt spricht, sehen wir in diesem Bilde auf die vorzüglichste Weise erfasst. Es gehört eine tiefe, innere Poesie dazu, um den Hauch des erzählten Mährchens so sicher im Bilde zu fixiren, wie es hier geschehen ist. Ein zweites Bild von Krigar „ein schiessender Knabe, neben ihm ein älterer Mann" (517) ist freier in den technischen Verhältnissen, aber es ist darin nicht die Poesie des ersteren:

beide Gestalten stehen in keiner inneren Beziehung zu einander, und wir sehen in dem Bilde nur einen mehr gleichgültigen Vorgang, der uns nicht ein näheres Interesse einflösst. — „Die betende Waise am Grabe ihrer Eltern" von H. L. Seefisch (908) ist ein Gemälde, das wir mit grosser Freude willkommen heissen. Gerade hier lag die Klippe der modernen, verhimmelnden Sentimentalität, an der, wie wir gesehen haben, so viele junge Künstler Schiffbruch gelitten haben, nahe; gleichwohl sehen wir in dem Schmerz dieses jungen Mädchens ein reines gesundes Gefühl hervorbrechen, es ist die Aeusserung einer edlen unverdorbenen Natur, die uns, wenn der Künstler auf der eingeschlagenen Bahn fortschreitet, die glücklichsten Erfolge für die Zukunft verheisst. Nicht in gleich erfreulicher Weise hat A. W. Esperstedt in seiner „Beichte" (193) diese Klippe umschifft. Die junge Dame, welche hier im Beichtstuhl kniet, ist in der That zu süss und zu wenig von der Bedeutung des heiligen Momentes erfüllt; in dem greisen Antlitz des ornirten Geistlichen erkennt man jedoch eine schöne Würde und eine sorglich individualisirende Ausführung. — C. Schorn zeichnet sich unter den Wach'schen Schülern durch ein sehr eigenthümliches Talent aus. Seine entschiedene Anlage zu charaktervoller Auffassung findet in einem kleinen Bilde der diesjährigen Ausstellung wiederum eine anziehende Bestätigung. Es ist „Maria Stuart und Rizzio" (1580), die Darstellung des gefährlichen Liebesverhältnisses zwischen beiden, und im Hintergrunde der Gemahl, welcher verderbensprühenden Blickes den Vorhang der Thür emporhebt. Wenn zu dem Elemente geistreicher Andeutung sich noch ein lebenvolles, venezianisches Colorit gesellte, so würde Schorn in Darstellungen dieser Art, in denen er sich mit besonderem Glücke bewegt, das Trefflichste zu leisten im Stande sein. Sein „Arion" (1437) und „Pygmalion" (1579) sind weniger bedeutend und gehören einer, seiner Eigenthümlichkeit fremden Sphäre an. — Die Bilder von C. Cretius: „Auswandernde Griechen" (135) und „der Wettkampf mit der Syrinx" (136, Concurrenzbild) haben als Studienbilder ihren Werth; auf dem ersteren finden sich einige ansprechende Stellungen, besonders in dem Mann, welcher die Mitte der Gruppe bildet und in dem zur Seite ruhenden Knaben, doch ist das Ganze noch ohne tiefere Durchdringung. — „Die wahrsagende Meernixe" von H. Th. Schultz (898) ist ein Bild, welches mannigfach Verdienstliches in der technischen Behandlung zeigt, wenn auch die innerliche Poesie des Gegenstandes noch nicht zum Ausdrucke gekommen ist.

Wir reihen hier die Arbeiten einiger Künstler an, welche, in der Wach'schen Schule gebildet, gegenwärtig in selbständiger Thätigkeit dastehen. Zu diesen gehört zunächst ein sehr treffliches kleineres Bild von Daege. Es ist eine Frau und ein Knabe, die ermattet von tagelanger Wanderung am Fusse eines Heiligenhäuschens niedergesunken sind; ein pilgernder Mönch, der des Weges gezogen kam, reicht ihnen Hülfe und Erquickung. Das Bild athmet ein edles und gemässigtes Gefühl, die Gestalten sind klar und anschaulich durchgebildet, der greise Mönch steht in freundlicher Würde vor den Verlassenen, und der klare Abendhimmel, der das Ganze umfängt, die stille, verdunkelnde Ferne, erwecken in dem Beschauer eine ernste ruhige Stimmung. — Von A. Hopfgarten sind zwei Bilder grösserer Dimension vorhanden. Das eine (369) stellt „Raphael, das Motiv zur Madonna della Sedia findend" dar, nach der bekannten Legende, derzufolge das genannte Raphaelische Rundbild von ihm auf dem Boden

eines Fasses, unmittelbar nach einer lebenden Gruppe, entworfen wurde. Es ist eine Gasse Roms, im Vorgrunde, wie es scheint, das Haus eines Winzers; auf einer Erhöhung der Treppe sitzt die junge Mutter mit dem Kinde und andre Glieder der Familie umher; auf der Gasse der Künstler in festlicher Hofkleidung, an dem Fasse zeichnend, zu seiner Seite ein reiches Gefolge seiner Schüler, ältere und jüngere Männer, wie sie ihn bei öffentlichem Ausgange insgemein zu begleiten pflegten. Das zweite Gemälde (370) „die Schmückung einer Braut“ enthält eine Gruppe zierlicher Frauen und Mädchen, im Kostüme des florentinischen Mittelalters. Beide Bilder sind Scenen eines reichen, heiteren Lebens, beide, und besonders das zweite, durch geschmackvolle, wohlüberlegte Anordnung anziehend. Nur möchte man in beiden eine noch kräftigere, vollere Sinnlichkeit wünschen. — Von C. Fielgraf sieht man zwei Scenen aus dem Leben der heiligen Elisabeth dargestellt, unter denen besonders das grössere Gemälde (198), „die Vertreibung der Elisabeth, Landgräfin von Thüringen, durch Heinrich Raspe“ (ihren Schwager), durch eine geistreiche dramatische Entwickelung des Vorganges anziehend wirkt; namentlich die Gestalten des tyrannischen Grafen, welcher die Fürstin mit ihren Kindern aus dem Schlosse weist, und die seiner Begleiter sind voll lebendigen Ausdruckes, während man bei den übrigen auch hier zum Theil die volle Kraft der Existenz und eine tiefere Beseelung vermisst.

Das grosse historische Gemälde von Begas, „Kaiser Heinrich IV. im Burghofe zu Canossa“, ist bereits (von einem andern Referenten) besprochen; hier mag beiläufig noch in Erinnerung gebracht werden, wie das Hauptverdienst dieses Meisterwerkes in der stylistischen Gesammt-Auffassung bestehen dürfte, welche das zufällig scheinende historische Factum in seiner innerlichen Nothwendigkeit herausstellt. Diese, der Tragödie vergleichbare Behandlung geschichtlicher Gegenstände eröffnet, wie es scheint, der Kunst eine neue Bahn, und sie wird, sofern ein grossartiger Sinn und ein gemeinsames Bedürfniss von Seiten des Volkes der Kunst entgegenkommen, zu bedeutenden Erfolgen zu führen im Stande sein. Von Begas' überaus reizvollem und tiefsinnigem Mährchenbilde der „Loreley“, so wie von seinen „zwei Mädchen auf dem Berge“, dem liebenswürdigsten Genrebilde, welches wir seit lange gesehen haben, ist schon früher, bei Gelegenheit kleinerer Ausstellungen, mannigfach die Rede gewesen, so dass es hier genügen möge, diese Gemälde als eine der schönsten Zierden unsrer grossen Ausstellung begrüsst zu haben. — Begas' Schule ist nicht zahlreich, doch in ihren wenigen Leistungen erfreulich. Das meisterhafte Gemälde von E. Holbein, „der sterbende Pilger“, ist ebenfalls schon besprochen. — Die Bilder von E. George: „der Prophet Elias übergiebt der Wittwe von Sarepta ihr vom Tode auferwecktes Kind“ (232), und von J. Kleine: „ein maurisches Mädchen schickt eine Taube mit Botschaft an ihren gefangenen Geliebten“ (464). zeigen eine vortreffliche Schule; die Gestalten sind lebendig da, wohl gezeichnet und in jenem vollen warmen Colorit gemalt, welches von dem Meister ausgeht.

Hensel hat ein grosses Rundbild der „Mirjam“ (336) geliefert, Kniefiguren in Lebensgrösse. Es ist der Triumphgesang, welchen Mirjam nach dem Durchzuge durch's rothe Meer anstimmt. Sie schlägt eine Handpauke und eröffnet in lebhafter Bewegung den Zug, eine andre Jungfrau mit der Harfe, eine dritte mit der Flöte folgt ihr; zwischendurch verschiedne Knabenköpfe, weiter zurück die Schaaren des Volkes, auf einer Anhöhe Moses

und Aaron, und in der Ferne das Meer. Das Bild hat seine anzuerkennenden Vorzüge, z B. bestimmte Farben und Licht, deren die heutige Malerei nur zu häufig entbehrt; doch scheint es nicht aus einem unbefangenen Gefühle hervorgegangen und verfehlt somit die Wirkung, die es beabsichtigt. Eine kleine Farbenskizze, den sterbenden Moses darstellend, zeigt dasselbe Bestreben nach äusserlichem Effekt; der daneben ausgestellte Studienkopf des Moses giebt einen Beleg für das bedeutende Talent, mit welchem man es hier zu thun hat. — Hensel's Schule hat unter ihren zahlreichen Leistungen einige ansprechende Gemälde geliefert. Vornehmlich ist unter diesen das Brustbild eines „Novizen" von E. Ratti (712) als ein sehr gelungenes Werk zu bezeichnen: es liegt in diesem jugendlich melancholischen Kopfe ein sehr tiefes, innerliches Gefühl, und wir freuen uns, hier wiederum, wo die wohlbekannte Klippe verschmachtender Sentimentalität so nahe lag, einer gesunden, lebenvollen Darstellung zu begegnen. Das grosse Gemälde des „verlornen Sohnes" von Ratti (713) ist ein treffliches Studienbild, bei äusseren Vorzügen ebenfalls nicht ohne inneren Gehalt. — Das Bild von J. Moser „Rahel und Jacob, bunte Stäbe schneidend" (1551) zeichnet sich ebenfalls durch eine freie, heitere Naivetät und gelungene Behandlung aus; man hört mit Freude, dass diesem angenehmen Bilde der Preis der Michel-Beer'schen Stiftung zu Theil geworden ist. — Ein zweites Preisbild, welches aus der Hensel'schen Schule hervorgegangen, ist das Gemälde von A. Th. Kaselowsky (448), den Wettkampf mit der Syrinx, nach einer Aufgabe der K. Akademie der Künste, darstellend. Geschmackvolle räumliche Anordnung und freie, sichre Zeichnung geben diesem Bilde eigenthümliche und sehr anzuerkennende Vorzüge, wenngleich dem vorgeschriebenen Gegenstande, der der Naivetät des classischen Alterthums angehört, eine minder sentimentale Behandlung günstiger gewesen sein dürfte. — Das Gemälde von H. Löwenstein: „Joseph deutet dem Oberschenk und Bäcker Pharaos ihre Träume" (1547) ist ein erfreuliches Studienbild und von reiner, geschmackvoller Zeichnung; währeud die Gestalten seines grossen Gemäldes: „Kaiser Heinrich IV., welcher mit seiner Familie über die Alpen pilgert" etc. sich noch nicht zu eigentlichem Leben und Existenz entwickelt haben. — Sehr anziehend endlich ist das Bildchen von C. Burggraf (115) „Kinder im Korn" mit Blumen spielend, in dem sich eine zarte, heitre Gemüthlichkeit ausspricht und eine tüchtige Ausführung das Auge des Beschauers angenehm berührt.

Unter den übrigen Künstlern Berlins ist vornehmlich der berühmte Portraitmaler E. Magnus zu erwähnen, der uns diesmal eine grössere Composition vorführt: „die Heimkehr eines Piraten" (576). Der Seewandrer ist von seinen Streifzügen heimgekehrt, er hat das Schiff verlassen und wird von den Seinigen begrüsst; sein Weib hat ihm den fröhlichen Säugling überreicht, und ihm die Last der Flinte und einer Kiste, in der man reiche Schätze vermuthen darf, abgenommen; das Töchterchen und ein jüngerer ungestümer Knabe drängen sich jubelnd um den Vater. Man blickt auf das Meer und die Küsten hinaus; die Abendsonne beleuchtet die wohl zusammengestellte Gruppe mit glänzenden Streiflichtern. Magnus' grosse Kunst im Colorit und in der vollen entschiedenen Belebung der Gestalten zeigt sich auch in diesem Bilde von der vortheilhaftesten Seite: Alles lebt, athmet und ist von der Lust des Daseins erfüllt; die wundersame, im ersten Augenblick etwas befremdliche Beleuchtung steht

damit gleichwohl in gutem Einklange. Scheint das Bild nicht frei von einzelnen Mängeln in der Zeichnung, so werden dieselben doch wiederum durch besondre Schönheiten aufgehoben; namentlich ist das Weib eine herrliche, kräftig stolze Gestalt. Nur mit dem Titel des Bildes kann man sich nicht einverstanden erklären. Warum soll dieser gute freundliche Mann, dessen Physiognomie man nichts von räuberisch keckem Gewerbe ansieht, gerade ein Pirat sein? der Waffen, die er in seinem Gurt trägt, möchte ein friedlicher Schiffsmann ebenso gut auf seinen einsamen Seezügen bedürftig sein.

Von J. Schoppe sind ein Paar treffliche allegorische Darstellungen kleinerer Dimensionen vorhanden: „die Nacht (834) und der Tag (835) in ihren Beziehungen zum Leben". In der geschmackvollen und geistreichen Anordnung dieser Bilder zeigt sich eine ebenso glückliche, wie beachtenswerthe Behandlung der dekorirenden Kunst, die den Andeutungen, welche uns Schinkels umfassender Geist gegeben hat, mit erfreulichstem Erfolge nachgeht. Es ist zu bedauern, dass der günstige Eindruck dieser Bilder durch andre Gemälde von Schoppe, „Badende Mädchen", (836) und „der Templer und Rebecca, nach Walter Scotts Ivanhoe" (837), die sehr auf einen äusserlichen Effekt ausgehen, beeinträchtigt wird.

A. Eybel und F. Bouterweck, beide in Berlin gebildet, verfolgen ihre weiteren Studien in der Schule der neueren französischen Kunst und haben die Proben ihrer auswärts erlangten Erfolge eingesandt. Die „Aehrenleserin" von Eybel (195) ist ein recht tüchtiges, gesundes Gemälde; die Gestalt dieses armen Weibes, welches aufrecht, den Säugling im Arm, dasteht, und der Knabe zu ihrer Seite zeichnen sich voll und lebendig gegen den röthlichen Abendhimmel ab und sind in schöner, warmer Färbung ausgeführt. — Auch Bouterweck's Gemälde eines „Mädchens, welches ihr Haar aufflechtet" (99), ist durch ein reines, warmes Colorit ausgezeichnet, und sein kleineres Bild einer „arabischen Schildwach" (98) voll ernsten, energischen Lebens. In seinen historischen Compositionen: „Tobias opfert die Leber des Fisches" (100) und „Romeo's Abschied von Julien" (97) — obgleich letzteres wiederum grosse Vorzüge im Colorit hat — vermissen wir leider die Anzeichen des grossartigen Talentes, welches in den früheren Compositionen dieses Künstlers ausgesprochen war . . . . .

Die Architektur pflegt auf unsern Ausstellungen in der Regel nur wenig Repräsentanten zu finden. Wir müssen dies bedauern, da uns hiedurch der Ueberblick über die Leistungen in einem der wichtigsten Fächer der Kunst untersagt wird. Freilich können Grund- und Aufrisse auf das Interesse des grösseren Publikums nicht sonderlich Anspruch machen, und auch die perspektivischen Ansichten verlieren sich leicht unter der grossen Masse mehr in die Augen fallender Gegenstände. Doch dürfte es nicht gerade nöthig sein, Alles eben für die Augen des grösseren Publikums berechnen zu wollen; auch kleinere Kreise von Beschauern haben ihre Ansprüche, und oft sind diese der Anerkennung und dem Ruhme des Künstlers mehr förderlich, als das vage Urtheil der Menge. Möchten es doch die Architekten sich in Zukunft mehr angelegen sein lassen, die

Projekte, welche sie für diesen oder jenen Zweck gearbeitet, als wesentliche Erfordernisse einer umfassenden Kunst-Ausstellung einzusenden!

Doch ist unter dem Wenigen, über welches wir auch diesmal nur zu berichten haben, Einiges von grosser Trefflichkeit vorhanden. Dahin gehören zuerst die von Stüler und Strack gemeinschaftlich gearbeiteten Entwürfe eines „Gesellschaftslokales zu Pawlowsk bei St. Petersburg, Preisaufgabe der Commitée der Eisenbahn zwischen St. Petersburg und Pawlowsk.“ Die Leser erinnern sich vielleicht einer öffentlichen, von der genannten Commitée ausgegangenen Anzeige, welche die in Rede stehenden Entwürfe nach vorangegangener Concurrenz als die gediegensten anerkannte, die Ausführung derselben jedoch zu kostbar befunden und demnach einem inländischen Architekten die Arbeit übertragen hat. Es sind Entwürfe für zwei verschiedene Lokale, das eine für die höheren, das andre für die niederen Klassen der Gesellschaft. Das erste ist in dem anmuthvollen Villen-Style gehalten, bietet einen mannigfachen Wechsel der Ansichten und schliesst sich demnach der landschaftlichen Umgebung als deren schönster Schmuck vortheilhaft an. Ein grosser Saal in der Mitte des Gebäudes, der mit seinen bedeutenden Giebelfronten dem Ganzen Ruhe und Haltung giebt; an ihn sich anschliessend eine Folge andrer Räume, die mit einem prachtvollen Gewächshause endet; einige Theile der Anlage thurmartig emporgeführt, um als Belvedere die Aussicht zu beherrschen; Pfeiler- und Laubgänge zur Verbindung, und zur Seite, isolirt, ein zierlicher Pavillon zum Aufenthalt des kaiserlichen Hofes. Das zweite Lokal, von geringerer Ausdehnung, ist in Blockholz construirt und entwickelt eine geistreiche Mannigfaltigkeit der Formen, zu welchen diese Constructionsweise Veranlassung giebt. Die künstlerische Anordnung beider Lokale zeugt durchweg von jenem feinen Takt und gebildeten Geschmacke, von jener klaren, einfachen Schönheit, welche auch die früheren Werke der genannten Architekten charakterisiren.

Von Strack sind ausserdem noch zwei architektonische Entwürfe vorhanden. Der eine (1657) zu einer protestantischen Kirche: eine Kuppel in der Mitte, nicht tiefe Nebenhallen zu den Seiten, vier Thürme, die in leichten Spitzen emporsteigen, auf den Ecken; das Ganze auf die Ausführung in gebranntem Stein berechnet und in consequenter Durchbildung des Rundbogens für alle überwölbten Oeffnungen; die Front vornehmlich imposant durch eine hohe, von weitem Rundbogen überspannte Vorhalle, deren Grund zur Ausführung bedeutender Freskomalerei über den Portalen benutzt ist. Der zweite (1658) ist der Entwurf eines Wohngebäudes in Berlin (Französische Str. No. 32), welches sich durch eine eigenthümliche Pilasterarchitektur, durch verschiedenen plastischen Schmuck — besonders in dem rothen Grunde des flachen Giebelfeldes, und durch zierliche Anwendung farbiger Zierraten in den Details, vortheilhaft auszeichnet. — Sehr anziehend ist ferner, von Gustav Stier, der „Entwurf zur Dekoration der Kapelle in der Domkirche zu Posen, welche dem Andenken der beiden ersten Könige von Polen, Boleslav und Miezislav, geweiht werden soll.“ (1102.) Farbiger Aufriss des Innern: eine Rotunde von flacher Kuppel überspannt, rundbogige Nischen umher, in deren einer die Standbilder der beiden Fürsten stehen, sehr geschmackvolle Durchbildung des Details und reicher Farbenschmuck, der in der Art musivischer Dekoration gehalten ist; — das Ganze ernst, feierlich und in anmuthvoller Würde. Von G. Stier ist ausserdem noch die Zeichnung

eines reichen Rahmens ausgestellt, welcher zur gemeinsamen Umfassung verschiedener Gemälde bestimmt ist; auch hier die grösste Fülle höchst geschmackvoller Details, die uns den Wunsch, endlich einmal wieder schöne Gemälderahmen verbreitet zu sehen, — im Gegensatz dessen, was die Ausstellung hierin der Mehrzahl nach bietet — nur zu lebhaft erneut haben. — Noch andre architektonische Entwürfe sind die von W. F. Holz (1650—55) zu einem Rathhause, die eine tüchtige, schulgerechte Durchbildung eines ansprechenden Princips (Ueberwölbungen der Oeffnungen im Stichbogen) zeigen, und die von Gärtner: „Entwurf eines fürstlichen Landhauses" (1198, 99), im Villen-Styl, doch nicht ohne eine gewisse nüchterne Consequenz, und „Idee zu einem Allgemeinen Nationaldenkmal berühmter Deutschen" (1201), im Systeme des Spitzbogens, aber wenig ansprechend.

Diesen Entwürfen ist das Oelgemälde von Leo von Klenze (466) „Ansicht der Südwestseite eines Schlosses für den inneren Kerameikos in Athen," zuzuzählen; ein grosses Gebäude, durch die Massen, besonders die Pavillons auf den Ecken und in der Mitte imponirend; dorische Säulengänge, welche die weitvorspringenden Flügel des Gebäudes verbinden und zwei grosse Höfe einschliessen; farbiger Schmuck, der die einzelnen Theile belebt, in der Zusammenstellung jedoch nicht recht harmonisch, nur Roth und Blau, z. B. blaue Triglyphen neben rothen (nicht ornamentirten) Metopen. — Sodann ein Kupferstich, welcher eine Ansicht des von Ottmer erbauten herzoglichen Schlosses in Braunschweig giebt, ein Gebäude, das ebenfalls durch die Masse imponirt, aber ebenfalls, wie es scheint, nicht mit sonderlich feinem Formengefühle ausgeführt ist. Die seltsamen Säulen z. B., welche zu den Seiten des mittleren Porticus isolirt, aber mit vorgekröpftem Gebälke vorspringen, sind wohl originell, doch nicht eben künstlerisch motivirt.

An diese architektonischen Pläne reihen sich die dem Fache des Ornamentes zugehörigen Gegenstände an. Wir können unter den zahlreichen Gegenständen dieser Art nur die bedeutendsten, die sich durch einen reinen, vollendeten Kunstgeschmack auszeichnen, namhaft machen. Vor allen gehören hieher die Arbeiten der Königl. Eisengiesserei zu Berlin, namentlich jener grosse, aus drei Platten bestehende Tafelaufsatz (1178) und ein Fruchtständer (1179), welche nach Zeichnungen des Architekten Strack von F. A. Fischer modellirt und ebenso sehr durch die überaus reizvollen Verzierungen, wie durch die feine, präcise Ausführung beachtenswerth sind. Sie geben die erfreulichsten Zeugnisse dieser, in Berlin zur höchsten Spitze der Vollendung gediehenen Kunsttechnik. — Sodann, unter den Werken der Königl. Porzellanfabrik, ein Tisch mit prachtvoll bronzenem Fusse, dessen Platte eine reiche Porzellanmalerei, Thorwaldsens Nacht, von einem wohlcomponirten Arabeskenrande umgeben, enthält. — Endlich die schönen Arbeiten der Gold- und Silberfabrik von G. Hossauer (1191—93), zwei grosse silberne Vasen und eine goldene Taufschüssel, sämmtlich mit geschmackvollen getriebenen Arbeiten nach Schinkel'scher Zeichnung versehen; — sowie die der Bronzefabrik von C. G. Werner und Neffen (1194—97), welche ebenfalls Schinkel'sche Vorbilder in schönster Vollkommenheit wiedergeben. U. a. m.

Nachträgliches.

Als einen entschiedenen Verlust, den unsre diesjährige Kunstausstellung erlitten hat, müssen wir es bezeichnen, dass das Bild von **Christian Köhler** aus Düsseldorf: „Lobgesang der Prophetin Mirjam nach dem Durchzug der Juden durch das rothe Meer" (No. 482) erst nach dem Schlusse derselben angelangt ist und — da es alsbald Ordre zur Fortsetzung seiner Reise, zunächst nach der Dresdner Ausstellung, sodann nach denen des östlichen Cyklus der norddeutschen Kunstvereine, erhielt — nicht der öffentlichen Beschauung von Seiten eines grösseren Publikums freigestellt werden konnte. Nur wenigen Kunstfreunden war die erfreuliche Nachricht zugekommen, dass das Bild auf ein Paar Tage in einem der untern Säle des Akademie-Gebäudes aufgestellt worden sei und Besuch annehme. Ein Verlust unsrer Ausstellung war es nicht blos desshalb, weil das Bild ein treffliches und höchst anziehendes Werk ist, sondern weil es zugleich eine eigenthümliche Richtung und Stimmung, die diesmal, namentlich von Seiten der Düsseldorfer, nur in geringerem Maasse aufgefasst war, repräsentirt. Es ist hie und da bemerkt worden, dass die norddeutschen Künstler, und eben besonders die Düsseldorfer (bei den Süddeutschen ist dies anders), sich darin wohlgefielen, Momente einer elegischen Stimmung, wo das Gefühl in die geheimeren Tiefen der Seele zurücktritt, — sei es in mehr grossartigen, heroischen Scenen, sei es in denen einer zarteren Sentimentalität, mit Vorliebe darzustellen: man hätte es gern gesehen, wenn neben einer solchen, für sich selbst zwar vollkommen berechtigten Darstellungsweise, auch zugleich Acusserungen eines mehr lebendigen, mehr die Oberfläche des Körpers berührenden, eine freiere Entwickelung der Form begünstigenden Gefühles in grösserem Maasse hervorgetreten wären. In solchem Belange ist nun das Köhler'sche Bild von besondrer Wichtigkeit. Hell hervorbrechende, begeisterte Freude, anmuthvolle Gestalten im lebhaftesten Affekt, ein festlicher Rhythmus in den Bewegungen geben diesem Gemälde sehr eigenthümliche Vorzüge. Es ist von länglich viereckigem Format, mit einer halbrunden Erhöhung des Rahmens in der Mitte des Bildes, über der Hauptfigur. Dem Beschauer gerade entgegen, aus der Tiefe des Meergestades empor, tritt die begeisterte Prophetin, die Handpauke schlagend, das freudig verklärte Antlitz nach oben gewandt, wo die Strahlen des Lichtes über sie hereinbrechen; zu ihren Seiten zwei andre Jungfrauen, die eine Becken schlagend, die andre die Harfe spielend, beide den Blick auf die Prophetin gewandt, als ob sie deren Gesange mit Eifer folgten, und durch denselben ergriffen, in Takt und Harmonie einstimmten. Zunächst hinter diesen noch einige andre Frauen, die nach dem Meere zurückschauen (unter ihnen, im Schatten, eine ältere Frau von höchst grossartiger Schönheit); dann den Uferrand hinab andre Schaaren des Volkes, und in der Tiefe Moses und Aaron, auf deren Befehl die schäumenden Wogen über die letzten der Aegypter zusammenstürzen. Vergleichen wir das Bild mit dem früheren von Köhler, der Findung Mosis, welches bereits vor zwei Jahren allgemeine Freude erweckte, so finden wir hier den jungen Künstler wesentlich vorgeschritten, besonders was eine reichere und vollere Behandlung der Farbe anbetrifft; nur in Rücksicht auf eine vollkommen freie und gesetzmässige Entwickelung der Zeichnung dürften in einem oder dem anderen Punkte noch

einige Wünsc e übrig bleiben. Aber dies sind Mängel, denen ein strenges Studium leicht abhelfen kann: dagegen jenes Gefühl für edelste Anmuth, jene Unmittelbarkeit in der Darstellung lebhafter und doch feierlich gemessener Bewegung, jener Ausdruck einer eben so zart jungfräulichen wie grossartig prophetischen Begeisterung dem Bilde in der That Vorzüge gewähren, die ihm nur von Wenigen streitig gemacht werden dürften, und um so mehr, als Alles das Gepräge der freisten Ursprünglichkeit und individuellsten Auffassung trägt. Vielleicht fügt es sich später, dass das Bild noch einmal auf längere Zeit zu uns zurückkehrt und dann diejenige Anerkennung findet, auf die es so sehr Anspruch zu machen berechtigt ist.

Uckermärker Landleute. Gemalt von Ad. Schrödter, lith. von Fischer und Tempeltei. Berlin bei C. G. Lüderitz.

Vorliegendes Blatt ist die treffliche Nachbildung eines der Bilder von Schrödter, die wir auf der letzten Berliner Kunstausstellung sahen. Zwei Bauern, der eine sonntäglich geputzt mit Frau und Söhnlein, der andre im Begriff mit seiner Tochter auf den Acker hinauszugehen, begegnen einander an der Ecke des Dorfs. Sie gerathen in einen lebhaften politischen Dispüt. Der erstere, kurz und stämmig, sich seiner bäuerlichen Würde bewusst, scheint eine Art Demagog; er hält es offenbar mit den Christino's und sucht den andern zu überzeugen; der aber, gross und hager, bleibt fest und sicher in seinem Glauben an die Carlisten; das Haupt trotzig vorgereckt, sonst aber in gänzlich ruhiger Haltung, scheint er nur mit der rechten Hand eine Bewegung zu machen, als ob er alle Argumente des demagogischen Freundes ausstreichen wolle. Es ist eine höchst ergötzliche Figur. Die Frau des ersteren blickt bewundernd auf ihren Mann, die Kinder scheinen sich auch in feindlichen Gedanken gegenüber zu stehen, die Enten im Grase lauschen emporgedrehten Hauptes dem wichtigen Vorgange. Die lithographische Ausführung des Blattes ist vortrefflich, von guter Haltung, und giebt die Komik des Ganzen mit feinem Sinne wieder.

Sculptur. — Berlin.

Der Professor Rauch hat kürzlich das Thon-Modell der kolossalen Dürer-Statue, welche für die Stadt Nürnberg bestimmt ist, vollendet und auf einige Tage dem Anschauen des hiesigen Publi ums ausgestellt. Wir bedauern, dass es nicht möglich war, dies grossartige Meisterwerk unsrer diesjährigen Kunstausstellung als eine der würdigsten Zierden beigefügt zu sehen und so durch wiederholten Besuch dasselbe tiefer und fester in uns aufzunehmen.

Gross und ernst steht der alte Meister der deutschen Malerkunst dem Beschauer gegenüber. Er trägt ein weites Pelzgewand, dessen lange geschlitzte Aermel frei und in vollen Massen niederhängen. In der rechten Hand hält er Pinsel, Stift und einen Lorbeerzweig, mit der andern fasst er vorn in die Falten des Gewandes. Das Haupt schaut schlicht und ruhig, in frischer, kräftiger Männlichkeit hervor, das lange gelockte Haar fliesst frei auf beide Seiten herab. Der Eindruck des Ganzen ist, wie wir ihn bei einer vollkommenen, alle Bedingungen erfüllenden Darstellung Dürer's erwarten dürfen: ernst, machtvoll, imposant, und doch durchaus mit derjenigen Innerlichkeit, welche nicht sowohl äusseres Handeln und Eingreifen in das Leben, als vielmehr den geistig schaffenden, im Gebiete der Phantasie thätigen Mann bezeichnet, und zugleich mit all derjenigen Milde und Gemüthlichkeit, die den persönlichen Charakter dieses grossen Meisters so unendlich liebenswürdig macht.

Das Vorbild, welchem Rauch bei dieser Arbeit zumeist gefolgt, ist jenes kleine eigenhändige Bildniss Dürer's, das sich auf seinem berühmten Gemälde der heil. Dreifaltigkeit vom Jahre 1511 (im Belvedere zu Wien) befindet. Hier sieht man den Künstler in einer Ecke des Bildes stehen, eine Schrifttafel mit Namen und Jahrzahl in seiner Hand und mit demselben Pelzgewande angethan. Es ist das vierzigste Lebensjahr des Künstlers, die Zeit seiner vollendeten Meisterschaft, diejenige, welcher eine so grosse Fülle der vorzüglichsten Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte, die aus seiner Hand hervorgegangen, angehört. Mit bester Berechtigung also ist gerade dieses Jahr für die statuarische Darstellung gewählt. Ebenso auch das prachtvolle Kostüm: denn in dem genannten, wie in allen übrigen Bildnissen, die wir aus Dürer's früherer Zeit besitzen, hat er sich in ähnlicher Weise dargestellt, und manche schriftlich aufbehaltene Scherze sprechen es aus, wie ihm der Adel der äusseren Erscheinung keineswegs gleichgültig war; auch stimmt dies sehr wohl zu dem eigenthümlichen, an das Phantastische sich annähernden Charakter, welchen die Mehrzahl seiner Werke trägt. Erst spät, als die Wirrnisse der Zeit und die Sorge des Alters die Stimmung seines Gemüthes getrübt hatten, erscheint sein Bildniss einfacher und ohne den lockigen Haarschmuck, dessen sorgliche Pflege früher überall ersichtlich wird.

Dies reichere Kostüm hat dem Bildhauer Gelegenheit zur Entwickelung besondrer Schönheiten gegeben. Wir sehen dasselbe mit einer Meisterhaftigkeit behandelt, die in der That und vornehmlich in Rücksicht auf die kolossalen Dimensionen, in Erstaunen setzt. Das Weiche, Wollige des Pelzwerkes, die leichte, freie Biegsamkeit des Tuches, die feine Sprödigkeit der Seide, Alles tritt uns in seiner besondern Eigenthümlichkeit entgegen. Dabei ist, trotz der grossartigen Ruhe und der feierlichen Hauptlinien des Ganzen, zugleich das Momentane der Bewegung aufs Glücklichste festgehalten und Alles leicht, ungezwungen und frei geordnet. Und wiederum ist das Nebenwerk den Haupt-Intentionen des Standbildes in angemessenster Weise untergeordnet, und das Auge des Beschauers haftet zuletzt immer auf den männlichen, heiter sinnenden, durchaus lebenvollen Zügen des edlen Antlitzes. — Wir dürfen mit voller Ueberzeugung voraussagen, dass das Werk, in Bronze gegossen und an dem Orte seiner Bestimmung aufgestellt, eine beneidenswerthe Zierde des an Kunstschätzen schon so reichen Nürnbergs sein wird. Das edelmüthige Unternehmen, dem grossen Bürger dieser Stadt, dem lautesten Verkünder ihres alten Ruhmes,

ein Denkmal zu stiften, wie es die Kräfte der Gegenwart vermögen, belohnt sich hiemit in einer glänzenden Weise. Wir aber freuen uns, dass der Künstler, den wir den Unseren zuzuzählen das Glück haben. nach so mannigfachen, langjährigen Zeugnissen seiner Meisterschaft in immer erneuter jugendlicher Kraft seine schöne Bahn verfolgt.

Deutsche Ansichten.

(Museum 1836, No. 52.)

1. Gallerie von Weser-Ansichten. Erste Reihe, von Münden bis Minden. Aufgenommen, lithographirt etc. von George Osterwald. (Fol.) Mit einem geschichtlichen Wegweiser durch das Weserthal, bearbeitet von Dr. F. C. Th. Piderit. Rinteln, 1835, Verlag von Albr. Osterwald.

Die letzten Jahre haben in der deutschen Kunst eine Reihe von Erscheinungen hervorgebracht, die wir mit freudigem Antheil als die Zeugnisse eines mehr und mehr rege gewordenen nationalen Sinnes betrachten dürfen. Dies sind die Ansichten und Aufnahmen vaterländischer Gegenden, Ortschaften, Gebäulichkeiten. die sich neuerdings in bedeutendem Maasse vermehrt haben und die sich, in künstlerischer Vollendung, häufig über den Rang der blossen Vedute u. dergl. erheben. Die Engländer sind uns in diesen Beziehungen vorangegangen; die zahlreichen Darstellungen ähnlicher Art. welche die verschiedenen interessanten Punkte ihres Vaterlandes vergegenwärtigen, lassen es erkennen, wie ausgebreitet und lebendig bei ihnen eine solche Theilnahme sein muss. Namentlich auch in, theils mehr architektonischen, theils mehr malerischen Aufnahmen der prachtvollen Gebäude ihres Mittelalters haben sie frühe, ehe die andern Nationen ein ähnliches Beispiel gegeben, das Vorzüglichste geleistet. Bei uns hat man besonders mit letzteren, mit der Aufnahme mittelalterlicher Architekturen, unter denen im Einzelnen trefflich ausgeführte malerische Blätter vorhanden sind, begonnen; Werke eines eigentlich landschaftlichen Inhalts sind seltner, und fast nur die vielbereisten Ufer des Rheines erfreuen sich seit längerer Zeit mehr oder minder gelungener Darstellungen. Einige andre Werke liegen uns so eben vor, über die wir der Kürze nach referiren wollen.

Höchst interessant ist das obengenannte Werk. Es führt uns an die Ufer des Stromes, welcher als eine der wichtigsten Lebensadern die Fluren des nördlichen Deutschlands durchzieht. Reich an grossartigen geschichtlichen Erinnerungen mannigfacher Art, fruchtbar und durch frühe Sitze und Ausgangspunkte der Cultur unsres Vaterlandes berühmt, malerisch von Hügeln und Bergen umgeben, die sich bald näher an das Bett des Flusses herandrängen, bald anmuthvolle Ebenen zu seinen Seiten sich ausdehnen lassen, geben die Weser-Ufer dem Künstler vielfach interessanten und gern gesehenen Stoff zu bildlicher Darstellung. Doch erfordern sie

grösseren Theils eine eigenthümliche Auffassung. Die Bilder, welche sie liefern, schränken sich selten, wie etwa die romantischen Ufer des Rheins, in ganz enge Grenzen ein; sie machen mehr oder minder einen weiteren Ueberblick nöthig und geben erst in solcher Weise Gelegenheit zu einer abschliessenden Gruppirung. Hiebei ist es natürlich viel schwerer, den günstigsten Standpunkt, der jedesmal die charakteristischen Punkte der Aussicht in sich fasst, aufzusuchen und das Gefundene zu einer Totalwirkung zusammenzufassen, letzteres wenigstens, wenn (wie in den obigen Blättern) keine Anwendung der Farbe zur weitern Ausführung gestattet ist und wenn die einfache Zeichnung zugleich alles Einzelne in seiner besondern Eigenthümlichkeit — ohne dasselbe vielleicht durch kunstreich hervorgesuchte Lichteffekte zu beeinträchtigen — herausstellen soll.

Diesen nothwendigen Anforderungen kommt die Arbeit des Herrn G. Osterwald auf eine sehr befriedigende Weise entgegen. Seine reichen Blätter führen überall ein Ganzes von trefflicher kunstverständiger Anordnung vor. Dabei jedoch herrscht durchaus eine freie Naivetät der Auffassung, die uns unmittelbar in die Darstellung einführt; nirgend der Anschein absichtlich componirter Vorgründe, die anderweitig so oft angewandt werden, um die Ferne zurückzutreiben oder eine dürftige Führung der Linien zu verdecken. Mit einem eigenthümlich plastischen Sinne ist die Bildung des Terrains erfasst und anschaulichst dargestellt: die Schwingung der Flüsse, die Hebung oder Senkung des Erdbodens, das Vorspringen einzelner Hügel oder Bergzüge, dann die von menschlicher Hand hineingetragenen Veränderungen, Abgrenzungen, Wohnstätten, Ruinen, alles dies steht, auch in tieferer Entfernung, dem Blicke des Beschauers deutlich gegenüber und das Auge schreitet gleichsam fühlend von einem Gegenstande zum andern vor. Die Zeichnung selbst ist einfach und hält sich streng in ihren Grenzen, ohne an das Gebiet der Malerei anzustreifen: wir möchten sie in dieser Beziehung etwa mit der kräftigen Weise, in welcher die landschaftlichen Gründe Dürer'scher Holzschnitte oder Kupferstiche gehalten sind, vergleichen. Dabei ist aber nichts Alterthümliches: die Behandlung der Kreide zeigt vielmehr eine freie, geistreiche Tecknik, etwa in der Art, wie die Franzosen ihre landschaftlichen Lithographien anzulegen pflegen.

Die uns vorliegenden Blätter der Weser-Ansichten begreifen deren erstes und zweites Heft. Sie bestehen im Einzelnen aus folgenden: — Ansicht von Münden. Dem Vereinigungspunkt der beiden Flüsse Werra und Fulda gegenüber blickt man von der Anhöhe über der Chaussée in das breite, von mässigen Bergzügen umschlossene Thal hinab. In malerischen Windungen strömen die Flüsse von beiden Seiten dem Vorgrunde zu; zwischen ihnen, auf der Landspitze, die alterthümliche Stadt, unter dem Schirm eines grossen Kirchengebäudes ruhend. Die allgemeinen Verhältnisse des geselligen Lebens, wie sie sich unter den lokalen Bedingnissen geordnet, stellen sich mit Klarheit dar: zur Linken, über der Werra, die gewölbte Brücke, die Verbindung mit den westlichen Ländern bezeichnend: nahe dabei, mit Erkern und Giebelzinnen sich stolz erhebend, das ehemalige herzogliche Schloss; weiterhin der räumliche Landungsplatz der Weserschiffe; tiefer im Bilde die kleine Brücke, welche über den Arm der Fulda führt; der Fusssteig von da über die Fulda-Insel bis zu der Fähre, die vorn über den Ausfluss der Fulda an das jenseitige Ufer trägt, wo freundliche Häuser am Saume des Waldes zu ländlichem Vergnügen einladen, u. s. w. Das Ganze augenscheinlich ein Mittel- und Verbin-

dungspunkt mannigfach ausgebreiteten Verkehrs. — Carlshafen. Das Thal eng, von felsigen, bewaldeten Bergen eingeschlossen; von einer Anhöhe über dem kleinen Flüsschen der Diemel blickt man hinab; zur Linken zieht ein enger Weg sich nieder, der zu der Diemelbrücke, an der Mündung in die Weser, und zu den neuen, fabrikartigen Gebäuden des offnen Städtchens führt; ein Bild menschlicher Thätigkeit und betriebsamen Fleisses inmitten einer ernsteren Natur, die aber durch den Spiegel des Hauptstromes Leben und Bewegung erhält. — Polle. Neue Verbreiterung des Thales, durch welches sich zur Rechten der Strom in grossartiger Ruhe hin bewegt. Die Ufer von mehr wechselnden Gestalten; in der Mitte, auf einem leicht vorspringenden Hügel die malerischen, von hohen Bäumen umschatteten Ruinen des Schlosses, welches seiner Lage nach einst zur Herrschaft über die Umgegend wohl geeignet war. Seitwärts zur Linken, in friedlicher Ruhe, der Sitz der früheren Dienstleute, das Oertchen Polle. Das Ganze ungemein malerisch und ansprechend. — Die Schaumburg. Ein höchst anmuthvolles Bild. Von mässigen Hügeln blickt man in ein weitgebreitetes Thal hinaus; aus den Bergen, welche den Horizont umgränzen, kommt in mehreren hell aufleuchtenden Windungen der Strom hervor und zieht dann in langgedehntem Bogen zwischen den fruchtbaren Feldern hindurch. Zu beiden Seiten desselben mannigfache Ackertheilungen, hier und dort Dörfer und Städtchen verstreut. Im Mittelgrunde erhebt sich ein heiterer umwaldeter Hügel, auf dem Gipfel die Schaumburg, mit Thürmen und Herrenhaus emporragend, welche rings umher die Aussicht beherrscht. Hügel und Burg bilden einen trefflichen Mittelpunkt des schönen Ganzen, und die Ferne schliesst sich dem in klarer Fülle harmonisch an. — Hameln. Ernste ruhige Bergzüge, vor denen der Strom in stiller Klarheit vorüberfliesst. In den Wellen spiegelt sich die Stadt mit ihren schlanken Thürmen und den zierlichen Brücken, welche sich, von beiden Seiten, der kleinen Insel inmitten des Flusses zuschwingen. — Rinteln. Einfachste Gegend, ohne Anspruch auf malerische Natur. Die Berge sind weiter zurückgetreten. Das breite Bette des Stromes füllt den Vorgrund; er ist von überdachten Weserschiffen belebt, die theils ruhig hinabtreiben, theils stromauf durch Pferde gezogen werden. Jenseit die Stadt, deren hoher Kirchthurm, sowie einzelne Baumgruppen allein dem Auge Abwechselung gewähren. Und doch ist das Ganze wieder in so unmittelbarer Wahrheit gehalten, dass auch hier die schlichten Verhältnisse menschlichen Verkehrs dem Gefühle des Beschauers lebendig vergegenwärtigt werden. — Varenholz. Abermals ein gedehntes Thal, dessen Ferne von dem zarten Silberfaden des Stromes durchzogen wird. Die Bergzüge jedoch nicht ohne charakteristische Formen. Im Mittelgrunde das Dorf, welches sich seitwärts zu dem stattlichen Schlosse emporbaut, das mit seinen bunten Giebeln und Spitzen der Niederung zu gebieten scheint. — Porta Westphalica. Durch das mächtige Felsenthor, dessen Wände die Seiten des Bildes einfassen, strömt die Weser in breiten Windungen in die weite Ebene hinaus, wo die Berge und die Anmuth des Berglebens aufhören. In der Ferne lagert sich mit Thürmen und Thürmchen die feste Stadt Minden. Mannigfache Alleen, mit zierlichen Pappeln bepflanzt, laufen durch die Ebene hin. Vorn lehnt sich ein Dörfchen in friedlicher Ruhe gegen den schroffen Felsenhang. Auf einer Anhöhe, unter leichten Bäumen, sitzt ein Schäferknabe und blickt in die Weite hinaus.

Soviel zur flüchtigsten Charakteristik der einzelnen Blätter. In Geeinschaft mit ihnen erscheint der in der Ueberschrift genannte Wegweiser ırch das Weserthal (unter dem besondern Titel „Geschichtliche Wandeıgen durch das Weserthal von Dr. F. C. Th. Piderit"), welcher in ner würdigen historischen Ansicht und in ebenso schlichter wie ansprevender Darstellung Rechenschaft über die geschichtlichen Verhältnisse s Weserthales giebt. Wie dies kleine Werk an sich auf das lebendige teresse des Deutschen Anspruch macht, so dient es wesentlich dazu, den 'erth jener meisterhaften Blätter noch zu erhöhen.

Das malerische und romantische Deutschland in zehn Sekonen mit 260 Stahlstichen. — Erste Sektion: Die sächsische Schweiz on A. Tromlitz mit 30 Stahlstichen. Erste Lieferung. Leipzig, Georg Wigand's Verlag. (Gr. 8.)

Das im Vorigen besprochene Unternehmen hatte es mit einem kleinen triche des Vaterlandes, mit einem Theil der Ufer eines einzigen Flusses ı thun. Hier tritt uns ein Unternehmen von grösster Ausdehnung, welıes das gesammte Deutschland umfassen wird, entgegen. Nach den einılnen, durch besondere Naturschönheit ausgezeichneten Gegenden zerfällt asselbe in verschiedene Sektionen, die auf dem Titel der vorliegenden ieferung bezeichnet werden als: die sächsische Schweiz, das Riesengebirge, ranken, der Harz, die Donau, die Ost- und Nordsee, Steyermark und yrol, Schwaben, Thüringen, der Rhein. Die bildlichen Darstellungen ihen sich dem Faden erzählender Schilderungen an, welche den Leser ad Beschauer wie eine Wanderschaft in Gedanken von Ort zu Ort fühn, alte Reise-Erinnerungen beleben, Unbekanntes vergegenwärtigen sollen; ie Namen der Schriftsteller, welche sich dieser Arbeit unterzogen haben, hören zumeist — wie Gustav Schwab, Carl Simrock, Ernst Raupach, duard Duller u. A., zu den beliebtesten Dichtern der gegenwärtigen Zeit ad lassen Vorzügliches erwarten. Die Ansichten der sächsischen Schweiz ind zum Theil von Prof. L. Richter und Otto Wagner für dieses Unterehmen nach der Natur aufgenommen, zum Theil nach den von Richter üher herausgegebenen Skizzen für den Stich umgezeichnet. Die Ansichten on Schwaben sind von L. Mayer, die des Rheines von Frommel, die des larzes von Richter und die thüringischen Ansichten von O. Wagner ntworfen.

Das vorliegende erste Heft enthält drei, von englischen Künstlern sauer in Stahl gestochene Blätter: eine Gesammt-Ansicht von Dresden, vorefflich aufgefasst; eine Ansicht der katholischen Kirche in Dresden, die ebhaft in das bewegte Treiben einer grossen Stadt einführt, ein Blatt von räftiger Wirkung, doch ohne gesuchten Effekt; und eine Ansicht von ohmen in der sächsischen Schweiz, eine Scene romantischer, durch Fels nd Burg, Wasser und reichbelaubte Bäume eigenthümlich anziehender atur. Die Ausstattung des Ganzen ist äusserst geschmackvoll und lässt ns einer gediegenen Ausführung des grossartig angelegten Unternehmens ntgegen sehen, dem es an lebendiger Theilnahme von Seiten des Publiums gewiss nicht fehlen wird.

3. Original-Ansichten der vornehmsten Städte in Deutschand, ihrer wichtigsten Dome, Kirchen und sonstigen Baudenkmäler alter und neuer Zeit. Herausgegeben von Ludwig

Lange, Architekt und Zeichner, und Ernst Rauch, Kupferstecher, mit einer artist. topogr. Beschreibung von Dr. Georg Lange, Heft 6—13. Darmstadt 1835—36. (Stahlstich, Gr. 4.)

Ueber den grossen Werth dieses schätzbaren Unternehmens haben wir bereits früher (Jahrg. 1835, No. 3 und 4 des Museums), nach Erscheinen der ersten fünf Hefte gesprochen. Die acht neueren Hefte, welche uns gegenwärtig vorliegen, dienen im Wesentlichen dazu, unser günstiges Urtheil zu bestätigen und das Interesse des Publikums lebendig zu erhalten. Einzelne Blätter namentlich, die wir im Folgenden näher bezeichnen werden, sind vollkommen als kleine Meisterwerke zu betrachten; bei einigen andern jedoch können wir nicht umhin, einen gewissen Mangel an Haltung zu rügen: es scheint, dass bei diesen eine nicht genügende Sicherheit im Aetzen jene scharfen und durch die Natur nicht wohl begründeten Gegensätze von Licht und Schatten, die dem Auge des Beschauers missfällig werden, hervorgebracht hat. Der Inhalt der vorliegenden Hefte begreift die folgenden Städte: — Heft 6. Bamberg. Allgemeine Ansicht der Stadt und verschiedene Haupttheile ihres Inneren. Vorzüglich gelungen die Ansicht des Marktplatzes und der Kirche zu St. Martin: das Leben der Strasse, das Ensemble der Häuser und die Façade der Kirche in wunderlichem Jesuiterstyl geben ein Ganzes von ansprechender Wirkung. Ein späteres Heft wird ebenfalls Ansichten von Bamberg enthalten. — Heft 7. Passau. Verschiedene, sehr wohlgelungene Ansichten dieser äusserst malerisch gelegenen Stadt mit ihren verschiedenen, umher gruppirten Theilen und mit den breiten Spiegeln der Flüsse, zwischen denen und zu deren Seiten dieselben liegen. Besonders gelungen die Total-Ansicht der Stadt, die dem Auge des Beschauers das anmuthvollste, durch Landschaft und Architektur hervorgebrachte Profil vorführt und durch sehr zarte, saubere Ausführung anspricht. — Heft 8 und 9. München. Die Hauptansicht, von der Ostseite der Isar aufgenommen, entwickelt das Bild der Stadt in anschaulicher Breite. Von schöner, heiterer Klarheit, durch die dunkeln Wolkenmassen hier nicht beeinträchtigt, ist die Ansicht der Glyptothek, der sich weiter zurück die Pinakothek anreiht. Die Ansicht der Frauenkirche, auf einem ganzen Blatte gegeben, ist, wie es in dem Gegenstande der Darstellung lag, weniger anziehend. Sehr wohlgelungen und wiederum ein Bild reichen städtischen Verkehres entwickelnd, ist die Ansicht des Schrannenplatzes. Interessant ist das Isar-Thor in seinen alterthümlich wieder hergestellten Formen und mit dem grossen Frescobilde von Neher. Zwei spätere Hefte werden diese Ansichten vervollständigen: als Vorläufer derselben erscheint bereits im 10ten Hefte, ein ganzes Blatt füllend, ein Bild der neuen Pfarrkirche in der Vorstadt Au, deren zierlich gothische Façade mit dem schlank emporsteigenden, durchbrochenen Thurme von heiterer Wirkung ist. Dies Blatt, von C. A. Müller gestochen, zeichnet sich durch ebenso zarte detaillirte Ausführung, wie durch treffliche, ruhige Haltung sehr vortheilhaft aus. — Ausserdem enthält das 10te Heft Ansichten von Augsburg, denen spätere Mittheilungen zugefügt werden sollen. — Heft 11. Regensburg. Unter den mannigfach charakteristischen Blättern dieser Stadt heben wir besonders die Ansicht des alterthümlichen, geschmackvoll gothischen Rathhauses hervor, welches vornehmlich geeignet ist, ein Bild der ehrenhaften Bürgerlichkeit des Mittelalters vorzuführen. Auch die Schottenkirche mit ihrem wundersamen

Portale erfreut sich einer meisterhaften Darstellung. Der prachtvolle Dom von Regensburg u. a. ist einem späteren Hefte vorbehalten. — Heft 12. Landshut. Sehr anziehende Abbildungen. Auf dem ersten Blatte ist vornehmlich die Total-Ansicht der Stadt zu bemerken, die von einem wohl gewählten Standpunkte aus die eigenthümliche Lage derselben am Flusse und des zierlichen Schlosses auf der Höhe trefflich entwickelt. Noch bedeutender ist das zweite Blatt, welches den schlank emporschiessenden Thurm der Martinskirche und zu seinen Füssen die alten Giebelhäuser mit ihren schweren Bogenhallen, in wohlgelungener, harmonischer Durchführung darstellt. — Heft 13. Worms. Gesammt-Ansicht der Stadt mit der Liebfrauenkirche vor derselben; malerische Ansicht der alterthümlichen Paulskirche. Auf dem zweiten Blatte, wiederum dasselbe ganz füllend, der Dom mit einem Theile des Marktplatzes, dies jedoch, wie es scheint, nicht recht günstig aufgefasst und auch nicht in genügender Haltung.

Die fünf nächsten Hefte werden die erste Folge dieses Werkes beschliessen; eine spätere Folge wird die Oesterreichischen Städte umfassen. Der Text der eben besprochenen Lieferungen theilt mit den früheren das Verdienst kurzgefasster geschichtlicher Darstellung, anschaulicher Beschreibung und geistreicher artistischer Bemerkungen. Nur die Verse zu Anfang jeder einzelnen Städtebeschreibung, die sich nicht eben durch bedeutendes poetisches Verdienst auszeichnen, hätten wir lieber vermisst, und hoffen, dieselben bei der neuen Folge nicht weiter fortgesetzt zu sehen. Dem Unternehmen selbst aber wünschen wir auch ferner einen ebenso rüstigen Fortgang, wie es bisher, zur Befriedigung der Freunde des Vaterlandes, gezeigt hat.

4. **Die klassischen Stellen der Schweiz** etc., gez. von **Adolph Müller**, auf Stahl gestochen von **Henry Winkles** in London u. a. Heft 9—15. (Gross 8). Carlsruhe und Leipzig, Kunstverlag, W. Creuzbauer.

Auch über die früheren Lieferungen dieses Unternehmens, welches sich, der Nationalverwandtschaft gemäss, den Darstellungen deutscher Gegenden und Orte anschliessen lässt, haben wir schon Gelegenheit gehabt, ein günstiges Urtheil abzulegen. Die vorliegenden Hefte beschliessen die erste Abtheilung, welche die Cantons Graubünden, Uri, Schwytz, Unterwalden, Zug, Luzern, Glarus, St. Gallen, Appenzell, Thurgau, Schaffhausen und Basel in sich fasst. Auch hier sind die Abbildungen mit derselben Tüchtigkeit durchgeführt, ist im Einzelnen sehr Ansprechendes, in Rücksicht auf den Gegenstand, auf Auffassung und Behandlung vorhanden. So im neunten Heft das grossartig wundersame Bild des Glaernisch, zu dessen Füssen Glarus liegt; im 10ten Heft die schöne Ansicht von Luzern; im 11. die Ansicht des Rheinfalles, schön, bedeutend, und nicht, wie so häufig, von übertriebenem, gesuchtem Effekt; im 12. das höchst reizvolle Bild der Insel Schwanau, die sich aus der spiegelklaren Flut zwischen den steilen Bergzacken erhebt; im 13. die schlichte und in klarer Ruhe aufgefasste Ansicht von Schaffhausen; im 14. die Tell's-Platte am Vierwaldstätter See; im 15. das trefflich entwickelte Bild des Münsters in Basel, u. a. m. Der gediegene Text von Zschokke erhöht die Trefflichkeit dieses Werkes in sehr bedeutendem Maasse.

———————

ÜBER DIE GEGENWÄRTIGEN VERHÄLTNISSE DER KUNST ZUM LEBEN.

(Schlussabschnitt der ersten Auflage des Handbuches der Geschichte der Malerei etc. 1837.)

Ein neuer Lebensdrang hat sich im Bereiche der Kunst geltend gemacht, ein neues Interesse ist für die Aufnahme ihrer Werke erweckt worden. Es scheint, als ob sich unsre Zeit wiederum einem der Höhenpunkte, deren die Kunstgeschichte so wenige zählt, anzunähern im Begriff stehe. Möge es dem Verfasser verstattet sein, einige Augenblicke bei dieser wichtigen Erscheinung zu verweilen, das gegenwärtige Verhältniss der Kunst zum Leben in eine nähere Betrachtung zu ziehen und die Hoffnungen oder die Wünsche, welche für eine engere Ausbildung dieses Verhältnisses vielleicht noch hervortreten dürften, auszusprechen. Der Verfasser beschränkt sich hiebei vornehmlich auf die Kreise des deutschen Vaterlandes, obgleich manche der folgenden Bemerkungen ebenso auch auf die Nachbarländer anzuwenden sein dürften. —

Das einzelne vollendete Werk der Kunst hat in sich selbst Beginn und Beschluss, Grund und Zweck. Seine Heimat ist die freie Region des Geistes; es ist nicht mit unumgänglicher Nothwendigkeit bedingt, dass äussere Umstände ihm fördernd, aufnehmend entgegentreten. Es ist denkbar, dass es wie ein Phänomen in dunkler Nacht emporsteige und dass es keine Geister vorfinde, in denen es Licht anzünden könne: die Kunstgeschichte ist wenigstens nicht ganz von Beispielen einer solchen Erscheinung entblösst. Handelt es sich aber um eine allgemeine Blüthe der Kunst, so muss eben auf jene äusseren Verhältnisse wesentlich Rücksicht genommen werden. Nur das Wechselverhältniss, in welchem Kunst und Leben zu einander stehen, bringt jenen Sinn hervor, welcher die Erzeugnisse der Kunst mit Liebe aufnimmt und ihrem weiteren Gedeihen, ihrer weiteren Ausbreitung einen ernährenden Boden zubereitet. In dem Volke selbst muss ein künstlerischer Sinn vorhanden sein, wenn die Kunst in ihm heimisch werden und nicht als ein exotisches Gewächs, als eine

Treibhauspflanze dastehen soll. Durch alle Kreise der Gesellschaft muss das Gefühl, die Ueberzeugung verbreitet sein, dass die Kunst zu den wesentlichen Interessen des Lebens gehöre, dass ohne sie das irdische Dasein nicht seiner Vollendung entgegenzuführen sei. Ohne das allgemeine Bedürfniss nach einer künstlerischen Gestaltung des Lebens ist eine vollendete Blüthe der Kunst nicht denkbar.

Fragen wir nun, wo diese künstlerische Gestaltung des Lebens zur Erscheinung kommen müsse, so ist die einfache Antwort: Ueberall eben, wo die Thätigkeit des Lebens in einer körperlichen, dem Sinne fassbaren Form hervortritt. Wenn der Form das Gepräge des Geistes gegeben wird, wenn sie nicht bei den rohen, materiellen Bedingnissen verweilt oder sich nicht einer willkürlichen, gesetzlosen Laune fügt, so zeigt sie das Vorhandensein der Kunst. Wenn in der Bildung der Form ein innerer, lebendiger Trieb, ein klares Gesetz, ein harmonisches Verhältniss sichtbar wird, so ist dies die Andeutung künstlerischen Sinnes, künstlerischer Thätigkeit. Denn die Kunst hat überall den Zweck, das Bedürfniss, das niedere wie das hohe, zu reinigen, zu veredeln und zu begeistigen.

Aber die Einwirkung der Kunst zeigt sich verschieden, je nach den verschiedenen Stufen des Bedürfnisses; es sind deren vornehmlich drei zu unterscheiden. Die niedrigste Stufe hat es nur mit dem gemeinen Bedürfniss, welches die körperliche Existenz des Menschen, die äussere Gemächlichkeit des Lebens hervorruft, zu thun; bei der zweiten kommt es auf Schmuck, Zierde, Verschönerung der Umgebungen an; die dritte bezieht sich auf diejenigen Punkte, an welche sich die geistigen Interessen des Lebens knüpfen, auf diejenigen Stätten, welche einer heiligen Erinnerung, einer innerlichen Sammlung des Gemüthes gewidmet sind, auf die Errichtung von Monumenten. Bei allen dreien ist, sofern es sich um eine allgemeine Blüthe der Kunst handelt, die künstlerische Durchdringung gleich wichtig. Bei der Gründung von Monumenten scheint eine solche am unmittelbarsten gegeben, sofern diese eben wesentlich eine geistige Bedeutung haben und das Gepräge derselben in ihrer äusseren Form zur Schau tragen müssen; aber diese geistige Bedeutung kann ihnen (wie es auf niederen Stufen der Kultur insgemein gefunden wird), statt durch jene Bildung der Form, welche Gehalt und Erscheinung untrennbar vereint, auch durch einen äusserlich willkürlichen Act, durch die Hinzufügung von Symbolen, in die der menschliche Witz eine solche Bedeutung erst hineingetragen, zuertheilt werden. Bei der blossen Ausschmückung der Umgebungen des Menschen liegt es schon näher, auf andre Umstände als die künstlerische Gestaltung derselben Rücksicht zu nehmen: kostbare Stoffe, glänzender Schimmer, phantastische Dekoration ersetzen hier, bei rohen Zuständen der menschlichen Gesellschaft (ebenso aber auch bei denen einer ausgearteten Kultur), diejenigen Motive, welche ein Spiegelbild des geistigen Lebens sein sollen. Bei dem Geräth und Gerüst des gemeinen Bedürfnisses endlich scheint der Einfluss des künstlerischen Sinnes am Fernsten zu liegen und erst auf besondrer Höhe der Kultur hereinzutreten.

Dies letztere ist wohl wahr; aber gerade die Rücksicht auf dies Verhältniss ist für die gegenwärtige Betrachtung zunächst am Wichtigsten. Denn erst da, wo das Auge auch in den Dingen des täglichen Verkehrs, auch in dem, wovon es stündlich umgeben ist, eine schöne Form, einen lebendigen, harmonischen Organismus der Gestalt zu sehen verlangt, wird ein künstlerischer Sinn in seiner allgemeinsten Ausdehnung ersichtlich.

Dies Verhältniss bestimmt die Breite des vorhandenen Kunstvermögens: — die Ausbildung der monumentalen Kunst, in welcher es sich um den erhabensten Inhalt handelt, lässt dessen Tiefe erkennen. Diejenige Richtung der Kunst, welche es mehr nur mit der Ausschmückung des Lebens zu thun hat, steht zwischen beiden in der Mitte; sie nimmt Theil an beiden, aber ihr Vorhandensein gewährt noch keinen so charakteristischen Maassstab wie jene.

Wenden wir uns von diesen allgemeinen Beobachtungen nunmehr zu einem Ueberblick des gegenwärtigen Standes der Kunst-Interessen, so ist es zunächst in die Augen fallend, dass der Sinn für die letztangeführte Richtung, für künstlerische Auschmückung der Räume, in grossem Maasse verbreitet ist. Immer zwar noch nicht so, dass er als vorherrschend und durchgreifend zu betrachten wäre, dass nicht etwa prachtvolle Tapeten, kostbare Spiegelgläser und ähnlicher Luxus häufig den Werken der Kunst vorgezogen würden; doch ist es unbestreitbar, dass die neuste Zeit einen ausserordentlichen Reichthum kleinerer, für den Privatbesitz geeigneter Werke, namentlich kleinerer Staffelei-Gemälde, hervorgebracht hat, und dass gleichwohl dieser Reichthum kaum zu dem lebhaften Begehren der Liebhaber im Verhältniss steht. Der Art ist viel Treffliches und Förderndes ins Leben eingedrungen; Darstellungen des Lebens und der Natur, künstlerisch gestaltet und zu einem bestimmten Eindruck auf das Gemüth des Beschauers durchgebildet, — Situationen, in denen die Poesie des Lebens siegreich die Schranken der gemeinen Existenz durchbricht oder in denen das Kümmerliche der letztern durch komische Auffassung blossgestellt wird, sind in grosser Anzahl verbreitet worden. Die nachbildenden Künste haben es sich angelegen sein lassen, einer solchen Verbreitung im ausgedehntesten Maasse in die Hände zu arbeiten, und namentlich ist in diesem Belange die Erfindung der Lithographie, in ihrer grösseren Popularität, als eine sehr wichtige Erscheinung hervorzuheben. Der Schmuck unsrer Wohnzimmer hat hiedurch eine, von dem Zustande, in dem sie sich vor etwa funfzig Jahren befanden, wesentlich verschiedene Beschaffenheit erhalten. Um unter vielen nur eins der einfachsten Beispiele anzuführen, so mussten sich die Jagdliebhaber zu jener Zeit, wenn sie nicht etwa in den Besitz Ridinger'scher Blätter zu gelangen vermochten, durchweg mit ziemlich steifen, nüchternen, affektirten und dabei immer kostbaren Kupferstichen behelfen, während bei ihnen jetzt die wohlfeilen Lithographieen der heiteren, anmuthigen und lebenvollen Compositionen von C. Schultz und Andern im allerreichsten Maasse verbreitet sind. Und auf keine Weise kann es unter solchen Umständen fehlen, dass unmittelbar durch diese Freude an reineren Darstellungen der Kunst auch der eigentlich künstlerische, vielleicht noch schlummernde Sinn geweckt und genährt werde und zu weiterer Entwickelung der allgemeinen Kunst-Interessen wenigstens Gelegenheit gebe.

Aber, so ausgebreitet auch in diesem Augenblicke die Kunstliebhaberei ist, so sehr sie in jedem Jahre zunimmt und so wohlfeile Mittel ihr auch zur nächsten Befriedigung dargeboten werden, so haben wir in alle dem allein noch keine sichere Gewähr, dass ein solcher Zustand dauerhaft sein und dass er sich auf eine höhere Stufe der Theilnahme emporschwingen werde. Es liegt in dieser Kunstliebhaberei, wie sie in unsern Tagen hervortritt, noch immer etwas Zufälliges und Willkürliches: es wird keine bestimmte, durchgreifende, bewusste Richtung von Seiten der Begehrenden

der Empfänger und Besitzer bemerkbar; es ist möglich, dass deren Sinn, bei anderweitig hinzutretenden äusseren Verhältnissen, auf eine andre Richtung hinübergelenkt werde, eine andre Liebhaberei an die Stelle der Interessen für Werke der Kunst trete. Eine zureichende Sicherung dieser Interessen ist nur in dem Falle denkbar, wenn, wie im Obigen angedeutet wurde, auf der einen Seite auch das gemeine Bedürfniss des alltäglichen Verkehrs künstlerische Gestalt annimmt, auf der andern mit Ernst und Liebe auf die Herstellung künstlerischer Monumente gedacht wird.

Diese Umstände waren es, welche vornehmlich den vergangenen grossen Blütheperioden der Kunst, am Schlusse des Mittelalters, und ganz besonders der griechischen Kunstepoche, zu Grunde lagen. Werfen wir nur einen Blick auf das, was uns an Bildungen menschlicher Hand aus dem griechischen Alterthum erhalten ist, welch eine Fülle künstlerischen Sinnes tritt uns hier überall entgegen, wie ist Alles, sei es so gering oder so bedeutend, wie es wolle, von diesem Sinne so ganz durchdrungen, so ganz in denselben aufgelöst! Die geringste Lampe ist in einer geschmackvollen Form aus der Hand des Töpfers hervorgegangen, das geringste Gefäss in einem Schwunge der Linien gebildet, mit mannigfachem Schmucke versehen, welcher den feinsten Sinn für lebenvolle Gestaltung verräth. Das erhabenste Monument, der Tempel der Gottheit, ebenso die Grabstätten, die Ehrendenkmale u. s. w. tragen durchweg den Stempel des edelsten Geistes, sind geradezu der Ausdruck desselben. Der Schmuck der Wohnräume (wie uns Herculanum und Pompeji das nächste Beispiel bieten) ist in einer Gemessenheit, in einer innerlichen Consequenz durchgeführt, wie wir nichts Aehnliches in gleichem Maasse aufzuweisen vermögen. Und diese innerliche Durchbildung der Kunst war in sich so kräftig, so fest gegründet, dass sie noch lange, nachdem der hohe und edle Sinn ihrer Schöpfer bereits erloschen, nachdem politisches und moralisches Verderben hereingebrochen war, der gänzlichen Ausartung zu widerstehen vermochte, dass ihr ursprünglicher Adel immer, auch in den spätesten Werken der Römerzeit, noch hindurchleuchtet.

Mit einer solchen Erscheinung dürfen wir die künstlerischen Verhältnisse unsrer Zeit nicht vergleichen; auch nicht mit jener späteren Kunstepoche am Schlusse des Mittelalters, die das Leben in ähnlicher Weise, wenn freilich wohl nicht in ebenso entschiedenster Bedeutsamkeit, durchdrungen hatte. Ja, es ist oft behauptet worden, dass unsre Zeit zur Hervorbringung dieser Erscheinungen überhaupt nicht geeignet sei, dass andre Interessen gegen eine solche allgemeine Verbreitung eines künstlerischen Sinnes im direkten Widerspruche ständen; die hohe Entwickelung der modernen Philosophie, die Blüthe der mechanischen Industrie werden beide, von verschiedenen Seiten her, als die Hauptgegner einer grossartigen künstlerischen Entwickelung angeführt. Gewiss ist es freilich, dass die Einfalt des antiken Lebens, wie die des Mittelalters, die klare, ruhige Ausbildung der Kunst von vorn herein ungemein begünstigte, dass die Zerspaltung der modernen Zeit einer solchen Begünstigung im Wege steht. Doch dürfte es wohl denkbar sein, dass die Gegenwart, bei so ganz verschiedenen Bildungsverhältnissen, vielleicht auf einen entgegengesetzten Weg der Entwickelung hingewiesen ist, dass hier die Kunst nicht unmittelbar aus unbewusstem Gefühle hervorgehen, vielleicht mehr auf einem Umwege, an den Beispielen der Vorzeit grossgezogen, an das Leben der

Gegenwart herantreten und dieses sodann in liebevoller Umfassung wieder zur Einfalt, Natürlichkeit und zu dem Ebenmaasse zwischen Geist und Gestalt zurückleiten soll. Und hat es die Philosophie an sich mit der körperlosen Region des Geistes zu thun, so steht sie doch, wenn sie nicht ein leeres Trugbild ist, wiederum in nächster Beziehung zum Leben, und ihre Bestimmung ist eben die Läuterung und Verklärung des Lebens. Sie kann also, in dieser vorausgesetzten thätigen Rückwirkung auf das Leben, auch auf die Kunst nicht anders als kräftigend einwirken und muss vielmehr dazu dienen, die Bedeutsamkeit des inneren Gehaltes derselben klarer hervorzuheben, tiefer zu begründen. Auch die Mechanik, die ihren Werkzeugen und Produkten freilich nicht immer eine künstlerische Gestaltung verstattet, steht ebenso wenig im Widerspruche zur Kunst; sie muss im Gegentheil dazu behülflich sein, die technischen Mittel, deren die Kunst bedarf, zu vervollkommnen, wie man ihr in der That bereits in den untergeordneten Kreisen der Kunst so bedeutende Hülfsmittel und Förderniss verdankt. Beide bedingen nicht das Vorhandensein der Kunst, aber beide sind ebenso wenig im Stande, alle Kräfte des Geistes an sich zu ziehen.

Wenn indess die künstlerische Thätigkeit der Gegenwart den vergangenen grossen Kunstepochen für jetzt weder an Breite noch an Tiefe gleichzustellen ist, so darf gleichwohl der Wunsch, einem solchen Ziele nachzukommen, eine gute Stätte finden. Wo die Anzeichen eines so starken Lebensdranges, wie in der gegenwärtigen Kunst, hervorgetreten sind, da ist es Pflicht, auf das Wesentlichste und Bedeutendste für dessen Fortschritt und Vollendung aufmerksam zu machen. Betrachten wir zunächst das Verhältniss, in welchem die Kunst zu den gemeinen Bedürfnissen des Lebens steht.

Wir haben es keineswegs zu läugnen, dass sich im Allgemeinen ein guter Geschmack zu verbreiten beginnt, und dass die Musterbilder der Vorzeit häufig mit Geschick und kunstverständiger Auswahl benutzt werden. Doch macht das bunte Spiel dieser Formen auf den Beschauer noch nicht jenen edleren, wohlthuenden Eindruck, welchen z. B. durchweg die Geräthe des klassischen Alterthums hervorbringen. Es fehlt dabei vor Allem eine sichere Richtung, das höhere, bestimmende Gesetz eines gemeingültigen Styles, welcher der Ausdruck eines gemeinsam bewussten Formensinnes wäre und diesen vor den wankelmüthigen Einflüssen der Mode schützen könnte. — Dieser Uebelstand scheint zunächst besonders in der Trennung des Handwerkes von der Kunst zu liegen, welche in der neueren Zeit, wie in den früheren Epochen nie, hervorgetreten ist. Die Kunst hat sich von dem Boden losgerissen, welcher ihr früher einen sicheren Anhaltspunkt gewährte, sie hat sich in eine gesonderte Region emporgehoben, das nah verwandtschaftliche Verhältniss zu dem Gebiete des Handwerks verschmähend, von dem sie ebenso sehr, wie sie ihm Schwung und Belebung zuertheilte, gestützt und getragen ward. Diese Trennung schreibt sich, wenn ich nicht sehr irre, vornehmlich aus jener eklektischen Periode des siebzehnten Jahrhunderts her, in welcher der Grundsatz aufgestellt und, so gut es anging, ins Leben eingeführt wurde: dass man nach Schulregeln ein Genie bilden, nach Schulregeln ein geniales Werk erzeugen könne. Von dieser Zeit an glaubte man, falls man nur

durch Talent, Scharfsinn, Praktik, ästhetische Principien u. dergl. ausgerüstet war, sich den hohen Meistern der Vergangenheit ungescheut anreihen zu dürfen; man hielt sich für vermögend, das Höchste, womit die Gunst des Geschickes den Staubgebornen zu glücklicher Stunde begnadigt, aus freien Stücken zu erringen, und man ward stolz darauf, dass man diese vermeintliche Kraft in der eignen Hand, in dem eignen Willen fühlte. Doch hat sich dieser Irrthum schwer gerächt. Denn wie die Künstler sich mehr und mehr von den praktischen Tendenzen des Lebens emancipirten, so emancipirte sich dieses auch von ihnen. Es trat eine unnatürliche Feindschaft zwischen Leben und Kunst ein; wie die Künstler sich mit Vorliebe in den Träumen einer idealen Welt wiegten und mit Verachtung auf den Staub des irdischen Daseins hinabsahen, so spottete die reale Welt ihrer funkelnden Luftschlösser und verweigerte ihnen die gebührende Opferspende. Der Name eines Genie's, oder was damit gleichbedeutend war: eines Künstlers, gewann einen sehr zweifelhaften Klang, und die Söhne ehrsamer Bürger, in denen der künstlerische Drang mächtig wurde, hatten nicht gar selten mit den schlimmsten Widerwärtigkeiten zu kämpfen, wenn sie diesem Drange nachzugeben geneigt waren. Der Weg, welcher durch das Gebiet des Handwerkers in die Regionen der Kunst führte, war abgeschnitten; dem Handwerk selbst war die höhere Ehre genommen und man sah nicht mehr wohl die Möglichkeit vor sich, auch in diesem, falls die Befähigung zum eigentlichen Künstlerthum ausbliebe, einer anmuth- und ehrenvollen Existenz theilhaftig zu werden. Schlimmer aber, als diese selbstverschuldeten äusseren Misshelligkeiten, war der innere Mangel, welcher durch die Trennung der Kunst vom Handwerk hervortrat. Die Kanäle, welche den künstlerischen Geist in die Adern des Handwerkes hinübergeführt hatten, waren hiedurch grossentheils abgeschnitten; für das Handwerk blieb nur der nüchterne Bodensatz materieller Zweckmässigkeit und Tüchtigkeit übrig, und der Schmuck, mit dem es gleichwohl seine Erzeugnisse zu versehen trachtete, ward nun, ohne Beziehung auf eine tiefere, reinere Schönheit, willkürlich erfunden, ward ein leeres, unerfreuliches Spiel der Mode. Hiedurch aber erlitt der allgemeine Kunstsinn des Volkes einen empfindlichen Stoss; nicht mehr gewöhnt, auch in der unbedeutendsten Form die Gesetze einer lebenvollen Schönheit zu erblicken, ward er ebenso gegen die selbständigeren Werke der Kunst abgestumpft, und vermochte nur noch in seltnem Falle deren tiefere Bedeutung aufzufassen.

Alles dies findet zwar auf die heutige Zeit seine Anwendung nicht mehr in dem Maasse, wie es noch vor etwa funfzig Jahren der Fall war. Man hat den Uebelstand dieser Spaltung erkannt und man ist bemüht, wiederum eine Aussöhnung zwischen Kunst und Handwerk hervorzubringen. Man hat vornehmlich von Seiten des Handwerkes begonnen; man bestrebt sich, dasselbe, so viel es möglich ist, wieder den Bahnen der Kunst nachzuführen, und treffliche Erfolge sind hieraus, wenigstens in vielen einzelnen Beziehungen, bereits hervorgegangen. Grosse Meister der Kunst lassen es sich angelegen sein, das Handwerk, sofern es mit ihrer Thätigkeit in Berührung kommt, wieder zu sich heranzuziehen; Institute zur höheren Ausbildung des Handwerkes sind gegründet worden, und namentlich ist in diesem Betracht das K. Gewerbe-Institut zu Berlin, durch seine grossartige Einrichtung sowohl, wie durch seine glücklichen und ausgebreiteten Erfolge, ein rühmliches Beispiel der Nacheiferung geworden.

Vielleicht, dass diese Bemühungen zu einer gänzlichen Wiederherstellung jenes gestörten Verhältnisses zwischen Kunst und Handwerk führen: mit grösserer Sicherheit werden die schönen Folgen derselben für das Leben vorherzusagen sein, wenn auch die Kunst von ihrer Seite ebenso die Hand zur gegenseitigen Verbindung bietet. Die Nothwendigkeit dieses Beginnens ist jedoch von Seiten der Künstler noch wenig anerkannt; aber gerade hievon dürfte einer der wichtigsten Punkte für eine allgemeine, durchgreifende Verbreitung des künstlerischen Sinnes abhängig sein. Gestatten es die äusseren Verhältnisse und das innere Gefühl, dass die Künstler wiederum sich dem Bereiche des Handwerkes annähern, zum Theil in dasselbe hinabsteigen, von ihm ausgehend ihre Bildung empfangen, dass in solcher Weise die Kunst mehr nur als eine höhere Potenz des Handwerkes gilt, so wird aller belebende Einfluss der Kunst auf das Handwerk wiederum unmittelbar und von selbst statt finden, wird das Handwerk wiederum als eine niedrigere Potenz der Kunst, somit als ihr angehörig, betrachtet werden müssen.

Und in der That liegt in dieser Anforderung an die Künstler nichts Beschämendes oder Erniedrigendes, vielmehr steht damit ihr eigner äusserer Vortheil, ebenso wie der innere, in nächster Verbindung; es ist dabei nur nöthig, dass man dasjenige, was die eigentlich höhere künstlerische Thätigkeit bedingt, ins Auge fasst. Zur Hervorbringung eines höheren, selbständigen Kunstwerkes gehört, als das wesentlichste Erforderniss, Genie, d. h. jene wunderbar geheimnissvolle Kraft, welche ein geistig Belebtes in körperlicher Form darzustellen vermögend ist. Zur weiteren Vollendung des Kunstwerkes sind sodann noch allerlei andre Dinge nöthig: eine sichere Technik, ein gebildeter Geschmack, ein bestimmter Grad wissenschaftlicher Kenntnisse u. dgl. m.; aber sie alle sind nicht, wie das Genie, im Stande, ein selbständiges Leben zu erzeugen. Wie selten aber ist diese höhere Kraft, wie ungewiss ist es, ob sie bei allgemein künstlerischer Anlage sich entwickeln, ob sie die Dauer eines Lebens hindurch bei dem Begünstigten verweilen werde! Die Kunstgeschichte bietet uns merkwürdige Beispiele, wie das Genie, während es das Leben des einen von frühster Zeit an umleuchtete, bei dem andern erst in später Zeit hervorbrach, bei dem dritten in der Jugend zwar Herrliches wirkte, aber nachmals schnell entschwand. Auf das Ausserordentliche, das eben in den Wirkungen des Genie's liegt, einen Lebensberuf gründen zu wollen, dürfte sehr gefährlich sein, und gerade in einem solchen absichtlichen Streben ist, wie bereits bemerkt, der Grund jener Verfeindung, der zwischen Kunst und Leben eingetreten war, zu suchen. — Dem Genie gegenüber steht das Talent, d. h. die allgemeine künstlerische Anlage, — die Fähigkeit, Formen und Gestalten, wie sie die Natur geschaffen oder das Genie vorgebildet, nachzubilden und dieselben auf mannigfache Weise, sei es in Geräthen des Handwerkes, sei es als einen freieren Schmuck, in die Kreise des Lebens einzuführen. Das Vorhandensein des Talentes ist überall leicht zu erkennen, es ist durch die Schule auszubilden, es ist auf dasselbe, sofern es sich in der eben angedeuteten praktischen Richtung erhält, gewiss mit Sicherheit ein Lebensberuf zu gründen. Aus dem Talent möge sich das Genie entwickeln und dieses alsdann seine höhere Bahn beginnen, — die Verwechselung beider kann nur von verderblichen Folgen für die Kunst sein. Freilich ist zuzugeben, dass das Talent, in der Nähe des Genie's, leicht von dessen Richtung influenzirt wird und auf solche Weise

Arbeiten zu Stande bringen kann, welche in einer gewissen Verwandtschaft zu den Werken des Genie's stehen und deren anziehende Eigenthümlichkeiten, wenn gleich mehr oder minder ohne die eigentliche innere Tiefe, wiederholen, ja, dass das Talent, unter solchen Umständen, auch wohl zu einer einzelnen wirklich genialen Aeusserung befähigt wird. Dies ist insgemein da der Fall, wo sich sogenannte Schulen bilden, wie z. B. heutiges Tages in der Düsseldorfer Schule. Das Publikum, unbekümmert über die Entstehungs-Geschichte der Kunstwerke, die sein Wohlgefallen erregen, erfreut sich an deren Erscheinung, und wem Mittel und Gelegenheit fehlen, ein Bild ersten Ranges zu erwerben, der ist nicht minder glücklich, wenn er eins vom zweiten Range besitzt. Dies war, wie es gegenwärtig in nicht unbedeutendem Maasse der Fall ist, gewiss auch in früheren Zeiten ebenso und wird es ohne Zweifel auch in der Zukunft sein; aber die Vortheile, welche der Kunst, den Künstlern und dem Sinn für die Kunst hieraus erwachsen, sind, wie es scheint, vorübergehend oder doch zweifelhaft. Diese Art künstlerischer Thätigkeit wird durch die Liebhaberei des Publikums getragen, für deren Fortbestand wir, wie bemerkt, noch keine genügende Garantie haben; und wenn das Talent, durch irgendwie veränderte Umstände, aus dem schützenden Bereiche des Genie's verwiesen ist, so muss nothwendig der Mangel an eigner Schöpfungskraft empfindlich hervortreten: die Geschichte und die Gegenwart weisen für letzteres nur zu genügende Beispiele auf.

Der Vorwurf, dass das blosse Talent zu häufig die Region des Genie's zu betreten unternehme, betrifft vornehmlich die Kunst der Malerei; in der Architektur und Sculptur muss sich das Verhältniss durch die Natur der Sache anders stellen. Die Architektur ist von Hause aus durchweg auf das gewöhnliche Bedürfniss angewiesen, und nur im seltensten Falle ist es dem Architekten verstattet, seine Kunst mit vollkommner Freiheit zu üben; er steht also fast überall zur Seite des Handwerkes. Bedeutende Werke der Sculptur werden ebenfalls nur auf seltnen Anlass ausgeführt, und um es zu wagen, freie Productionen der Phantasie mit den grossen Kosten, welche diese Kunst erfordert, zu unternehmen, muss der Bildhauer sich eines allgemein anerkannten Rufes erfreuen; er wird also durch die Nothwendigkeit gezwungen, sich häufig dem Architekten, ebenfalls in einer mehr handwerklichen Weise, anzuschliessen. Anders ist es bei dem Maler; Leinwand und Farbe sind wohlfeil, so dass er, wenn er eine Composition aus eigner Anregung unternimmt, wenig mehr als nur seine Zeit dabei aufs Spiel setzt, und er darf aus diesem Grunde sowohl, als weil überhaupt das leicht Ansprechende seiner Gemälde ein grösseres Publikum findet, auf einen leichteren Absatz rechnen. Aber dies rechtfertigt es immer nicht, wenn das blosse Talent einen solchen, selbst in äusserlicher Beziehung so unsicheren Weg zu verfolgen bestrebt ist. Dem malerischen Talente dürfte vielmehr eine andre Sphäre angemessen sein, die zwar vielleicht nicht jenen schnell vorübergehenden Ruhm gewährte, die aber in sich einen reicheren Lohn tragen dürfte: ich meine die einer mehr dekorativen Malerei. Am besten glaube ich hier verstanden zu werden, wenn ich an die pompejanischen Wandgemälde erinnere. Nicht als ob ich zu deren direkter Nachahmung auffordern wollte, als ob ich nicht die eigenthümliche Hauseinrichtung, die gesammte Lebens- und Sinnesweise der Alten, damit jene Malereien in engster Verbindung stehen, berücksichtigte; ich meine eben nur das Allgemeine, wie die Künstler hier in äus-

serst durchgebildeter Weise von einer mehr oder minder reichen Ornamentik durch mannigfache Stufen bis zu wirklichen Gemälden fortschreiten, wie in letzteren fast durchgehend ein gewisser dekorativer Typus herrschend bleibt und wie sie fast sämmtlich auf bestimmte Original-Compositionen zurückdeuten, welche mit grösserer oder geringerer Freiheit benutzt, mit grösserer oder geringerer Leichtigkeit nachgebildet sind. Dies soll einstweilen nur als Andeutung gelten, da die dekorative Malerei, deren Bestimmung es ist, in das Privatleben einzudringen, den Sinn an einen klaren, gesetzmässigen Schmuck der Räume zu gewöhnen und somit das Bedürfniss nach einer künstlerischen Gestaltung der Umgebungen im weitesten Kreise zu verbreiten, bei uns nur erst geringe Anfänge gemacht, mithin eine eigenthümliche Richtung noch kaum angefangen hat, und das Meiste noch dem ungebildeten Handwerker überlassen bleibt. Aber, wenn gleichwohl aus den vorhandenen, im Einzelnen doch schon sehr beachtenswerthen Anfängen geschlossen werden darf, so ist in der That zu hoffen, dass sich auch diese Seite der Kunst schnell und mit entschiedenem Beifall des Publikums entwickeln würde, falls sich bedeutende Talente, statt ihre Kräfte an Compositionen zu verschwenden, zu deren Durchführung das Genie einmal unumgänglich nöthig ist, mehr einer solchen, für sie gewiss ehrenvolleren Wirksamkeit zuwenden wollten.

In Rücksicht auf diese nothwendige Unterscheidung zwischen Genie und Talent würden sich noch manche besondre Differenzen zwischen Leben und Kunst in einer, wie es scheint, sehr einfachen Weise lösen. Vor allen gehören hieher die in neuerer Zeit so viel besprochenen und so viel angefochtenen akademischen Lehr-Institute. „Ihr erzieht Künstler, sagt man, ohne zu fragen, ob das Leben ihrer künftig bedürfen wird; ihr bildet sie nach euren beschränkten, einander sogar oft widersprechenden Ansichten, statt sie dem Lehrgange, welchen ihnen die Natur und ihr eignes inneres Gefühl vorschreiben, zu überlassen, statt dass sie praktisch unter den Augen eines tüchtigen Meisters, in der Theilnahme an seinen Arbeiten, sich selbst die nöthige Fertigkeit zu erwerben bemüht sein sollten." Allerdings liegt hierin manches Wahre, — aber nur unter jener falschen Voraussetzung, dass ein Genie gemacht werden könne. Ich will nicht behaupten, dass diese Voraussetzung nicht von manchen Akademieen des vorigen Jahrhunderts getheilt worden, und dass somit die Opposition, welche namentlich Carstens hervorrief, ganz grundlos gewesen sei. Sollte dies noch gegenwärtig das Streben der Akademieen sein, so dürfte es allerdings etwas bedenklich scheinen; sollte indess (wie es im Allgemeinen bereits, den gegenwärtigen Zeitverhältnissen gemäss, nicht anders sein kann) nur die Absicht vorwalten, dem als vorhanden vorausgesetzten Genie die nöthige Ausbildung und vornehmlich die Fundamente einer solchen, zu geben, so stellt sich die Sache schon anders. Werfen wir in dieser Rücksicht nur einen flüchtigen Blick auf einen beliebigen akademischen Lehrplan und auf die darin angeführten Gegenstände des Unterrichts. Die verschiedenen Classen des Zeichen-Unterrichts nach den verschiedenen Fächern der Kunst, von den einfachsten Vorbildern ab bis zum Zeichnen nach Gyps-Abgüssen, nach anatomischen Präparaten und dergl. und bis zum Zeichnen und Modelliren nach dem lebenden Modell; der Unterricht in den höheren Stufen,

Gewandung, Composition, Behandlung der Farben u. s. w. (Dinge, bei denen eben die Lehre noch etwas sehr Wichtiges ist); Unterricht in der Anatomie, Perspektive und Optik, sowie ästhetische und kunsthistorische Vorträge; specieller Unterricht in den architektonischen Fächern, sowie in der Technik des Kupferstichs, Holzschnittes und dergl. m., — Alles dies sind Gegenstände, welche, von der einen oder von der andern Seite betrachtet, zur künstlerischen Ausbildung wesentlich nöthig sind, welche das Genie keinesweges gleich mit auf die Welt bringt, und welche schwerlich anderweitig in ähnlicher Vollständigkeit und mit ähnlich zureichenden Mitteln, wie in den Akademieen, dargeboten werden. Der einzelne Meister, der eine Anzahl junger Künstler als Hülfsarbeiter unter sich versammelt, wird ihnen selten mehr als eine nur oberflächliche Bildung in den Fundamenten der Kunst und dann freilich seine eigenthümliche Praktik und seine Auffassungs- und Sinnesweise mittheilen können: die Geschichte ist nur zu reich an Beispielen der Art, in denen eine Kunstschule, die wesentlich nur durch die Theilnahme an den Arbeiten des Meisters gebildet ward, in der Regel wenig Andres, als nur eine verflachte Nachahmung von dessen Eigenthümlichkeiten darbietet. Hat dagegen ein Kreis von Lehrern, durch öffentliche Anstellung, Musse und Pflicht, in jedem einzelnen Fache eine gründliche Unterweisung zu geben, so müssen nothwendig die Erfolge ungleich bedeutender sein. Ja, wir haben es, wenn wir die Productionen der neuesten Zeit betrachten, nur zu häufig zu beklagen, dass die strenge Befolgung des akademischen Unterrichts, wie es scheint, mehr und mehr vernachlässigt wird. Wir sehen viel Geistreiches, Gefühlvolles, höchst Anziehendes entstehen; aber hier fehlt es einer Gestalt an der genauen körperlichen Durchbildung (an dem anatomischen Verständniss), dort ist die Perspektive verfehlt, da ist die Lichtwirkung verworren u. dergl. m. Und mag dann ein solches Werk immerhin den Stempel inneren Lebens tragen, Mängel der Art werden dem vollkommenen, ergreifenden Eindrucke desselben auf den Sinn des Beschauers allezeit im Wege stehen, werden die beabsichtigten Erfolge überall mehr oder minder aufheben müssen.

Bei alledem jedoch ist es eine bedenkliche Sache, ein Institut für das Aussergewöhnliche, für die Ausbildung des Genie's, gegründet zu sehen. Immer wird hiebei jener alte Missverstand, durch Schulregeln ein Genie machen zu wollen, wieder hervortauchen. Hält man hingegen die handwerkliche Seite der Kunst fest, giebt man es zu, dass schon dem blossen Talent eine eigenthümliche Sphäre, und in dieser ein ehrenvoller Wirkungskreis zukomme, dass es in einer solchen einen ausfüllenden Lebensberuf finden dürfe, so stellt sich, wie es scheint, ein wesentlich verändertes Verhältniss der Sache heraus. So wird auch jener Vorwurf, dass man den Künstler, nach vorübergegangener sorgfältiger Pflege in eine unsichere, gefahrvolle Existenz hinausstosse, ganz von selbst wegfallen und wiederum für die Kunst der sichere Boden gewonnen bleiben. Alles was Handwerk und Wissen an der Kunst ist, bedarf eben, wenn es zum glücklichsten Ziele hinausgeführt werden soll, Lehre und Unterweisung, und die ausführlichste Lehre wird hier eben auch die beste sein. Bei dem Handwerker sowohl, welcher seine Arbeiten mit künstlerischem Geschmack auszuführen bemüht ist, wie bei dem Künstler, welcher im Fache der dekorirenden Kunst sich dem Handwerker annähert, ist eine möglichst vollkommene Ausbildung auf keine Weise überflüssig. Wären die Akademieen von dem Grundsatz erfüllt (wie sie es mit Erfolg kaum anders sein können): wesentlich nur

auf die handwerkliche Seite der Kunst hinzuwirken, kunstgebildete Handwerker und handwerklich tüchtige Künstler zu erziehen, die Kunst in ihrer unmittelbaren Richtung auf das praktische Leben, in ihrer Bedeutsamkeit für die Veredlung der Lebensbedürfnisse zu betrachten, so würde gerade in ihnen der sicherste Grund, das kräftigste Mittel für eine allgemeine Verbreitung des künstlerischen Sinnes im Volke gewonnen sein. Der höhere Künstler aber, dem es um freie, selbständige Behandlung der Kunst zu thun ist, würde auch dann in ihnen immer die beste Schule vorfinden und nach deren Beendigung, wenn er sich seiner höheren Genialität bewusst zu sein glaubt, unter einem anerkannten Meister, häufig aber auch ebenso gut aus eignen Mitteln, die letzte Ausbildung empfangen können.

Nach diesen Betrachtungen, welche vornehmlich die Richtung der Kunst auf das niedere Bedürfniss des Lebens zum Gegenstande hatten, wenden wir uns noch einmal zu jenem zweiten Verhältniss zurück, in welchem es sich um den freieren Schmuck unsrer täglichen Umgebungen durch Werke der Kunst handelt. Hierüber ist, im Allgemeinen, wenig anzumerken. Schon oben ist es ausgesprochen, dass gerade in diesen Beziehungen sich gegenwärtig eine grosse Thätigkeit entwickelt hat, dass aber auf die Werke dieser Art, sofern sie eines Theils lediglich aus der Individualität der schaffenden Künstler hervorgehen, andern Theils durch eine blosse Liebhaberei von Seiten des Publikums getragen werden, an und für sich noch nicht die Hoffnung auf eine durchgreifende, dauerhafte und grossartige Kunstblüthe gegründet werden darf. Doch sind hier einige Erscheinungen näher ins Auge zu fassen, in welchen das Interesse des Publikums für Werke dieser Art eine besondre, mehr bedeutungsvolle Gestalt angenommen hat.

Zunächst mag hier ein Gegenstand berührt werden, der zwar nur theilweise hieher gehört, der jedoch eben an dieser Stelle bereits einen geeigneten Ort zur Besprechung findet: die Kunstsammlungen. Im Sammeln von Kunstgegenständen zeigt sich, vorausgesetzt, dass es nicht eine Sache der Eitelkeit sei, bereits ein höheres Interesse für die Kunst; es spricht sich darin ein regeres Bedürfniss aus, sich mehrfach mit den Werken der Kunst zu beschäftigen, in den zerstreuten Erscheinungen den tieferen gemeinsamen Zusammenhang aufzusuchen und auf solche Weise zu einem näheren Verständniss über das Wesen der Kunst selbst geleitet zu werden. Es ist erfreulich, zu sehen, dass auch heutiges Tages eifrige Sammler auftreten und namentlich, im einzelnen Falle sogar ausschliesslich, Werke der gegenwärtigen Kunst zu einer grösseren Uebersicht zu vereinen bemüht sind. Mannigfach treten ihnen öffentliche Sammlungen zur Seite und besonders hat man sich von Seiten der Kunstvereine für deren Gründung interessirt. — Bei Sammlungen jedoch, die einen grossen Reichthum von Kunstwerken in sich vereinen, tritt insgemein ein unangenehmer Missstand dem Beschauer entgegen, der nemlich, dass jedes einzelne Kunstwerk, wie es auf selbständige Gültigkeit, insgemein auf selbständige Ausfüllung einer besonderen Räumlichkeit, Anspruch macht, hier fast überall durch das ebenso berechtigte Benachbarte beeinträchtigt wird, — und dies um so mehr, wenn eine Sammlung verschiedene Perioden

der Kunst umfasst und solcher Gestalt die verschiedenartigsten Geistes- und Sinnesrichtungen im engsten Raume zusammendrängt. Der Beschauer wird hiebei zur Abstraction, zur absichtlichen Concentration seiner Gedanken auf den einzelnen Gegenstand genöthigt und ihm somit die Unmittelbarkeit des Genusses, die unmittelbare Einwirkung des Kunstwerkes auf sein Gefühl, wenn nicht aufgehoben, so doch wesentlich gestört. Und doch beruht gerade, wenigstens für denjenigen, der nicht durch förmliche Uebung an solche Abstraction in der Betrachtung gewöhnt ist, ein wesentlicher Theil jenes Eindruckes eben in einer selbständigen, durch mannigfache Rücksicht bedingten Aufstellung des einzelnen Kunstwerkes.

Bei grossen Sammlungen, welche den verschiedenen Perioden der Kunst angehören, befolgt man neuerdings insgemein den Grundsatz, sie in einer geschichtlichen Folge zu ordnen; und man hat sie in solcher Weise nicht nur wissenschaftlich brauchbarer gemacht (ein wichtiger Punkt, da bei allen Sammlungen, als solchen, stets das wissenschaftliche Interesse vorwiegt!), sondern überhaupt auch das Gefühl des Betrachtenden von demjenigen, was am allermeisten stört, von dem plötzlichen Ueberspringen auf das Fremdartigste, befreit. Immer aber bleibt der Wunsch zurück, das Einzelne ganz für sich allein geniessen, es in seiner ganzen, ungetrübten Wirkung in sich aufnehmen zu dürfen. Natürlich dürfte dies bei einer Sammlung, die nur irgend einen solchen Namen verdient, unausführbar sein; es würde auch bei Werken eines mehr untergeordneten Ranges, die wenigstens bei geschichtlichen Sammlungen immer zur Ausfüllung von Lücken nöthig sein werden, ziemlich unpassend erscheinen. Was aber dem Untergeordneten versagt sein muss, möchte für das Vorzüglichste sehr wohl angebracht und wohl ausführbar erscheinen. Wenn ich mir vorstelle, dass eine Sammlung der Art mehrere abgesonderte Räume enthalte, in deren jedem eins oder einige der Perlen der Sammlung an günstigstem Ort aufgestellt wären, — diese zusammengeordnet, je nachdem sie in sich den nächsten Zusammenhang in geschichtlicher Beziehung oder in Bezug auf die dargestellten Gegenstände haben, — in dem einen Gemach also Werke von Raphael oder verwandter Richtung, in dem andern etwa Meisterwerke der venezianischen Schule, dann vorzügliche Werke der Italiener des funfzehnten, dann vielleicht des vierzehnten Jahrhunderts; dann ebenso die nordische Kunst: hier Werke von den Van Eyck's und Hemling, dort von den alten Kölner Meistern, dort von Dürer und seinen Zeitgenossen; vorzügliche Portraits, Landschaften und Genrebilder vielleicht in längeren Corridors frei aufgehängt, — wenn ich mir dann eine einfache Dekoration dieser Räume denke, welche im Allgemeinen mit dem Zeitgeschmack der besonderen Darstellungen übereinstimmt, so bin ich gewiss, dass in solcher Weise der schönste Eindruck auf den Beschauer, somit auch die vorzüglichste Wirkung auf die Bildung des künstlerischen Geschmackes, hervorgebracht werden müsse. Man wird alsdann ungleich richtiger die Bedeutsamkeit der einzelnen Werke würdigen und ihre eigne Gültigkeit, sowie auch umgekehrt ihren Werth in historischer Beziehung, ungleich richtiger auffassen lernen. Unter jener Dekorirung der einzelnen gesonderten Räume soll hier nur die einfachste Andeutung des jedesmaligen Styles verstanden sein, keineswegs aber eine gänzliche Umgestaltung derselben nach den verschiedenen Stylen, wie es z. B. etwa vor zwanzig Jahren mit den beliebten sogenannten „Scheinkapellen,“ die zur Aufbewahrung altdeutscher Kunstwerke dienten, der Fall war. Die historische Anordnung der

ganzen Sammlung würde übrigens mit solchen gesonderten Räumen sehr wohl zu vereinigen sein, und jene mehr untergeordneten Werke würden immer trefflich zum Uebergange von dem einen zum andern dienen können. Und sollte etwa von diesen durch eine solche Einrichtung die Aufmerksamkeit der Laien mehr abgelenkt werden, — nun, so möchte ein solcher Verlust immer zu verschmerzen sein, wenn das wirklich Bedeutende eine um so bedeutendere Wirkung ausübt. Uebrigens findet eine solche Einrichtung bereits in der Antikensammlung des vatikanischen Museums zu Rom Statt, wo der Laokoon, der Apollo, der Antinous in gesonderten Gemächern, unter trefflicher Beleuchtung aufgestellt sind und wo der Beschauer ganz im Stande ist, sich der hohen Einwirkung dieser Meisterwerke, ohne dass seine Blicke durch zerstreuende Umgebungen abgelenkt würden, zu überlassen. Und ich gestehe es sehr gern ein, dass mir an jenen stillen Stätten erst die Schönheit dieser Statuen in einer Weise aufgegangen ist, wie ich sie, so oft ich auch die Gypsabgüsse derselben in unsren Sammlungen betrachtet hatte, kaum zu ahnen vermögend war.

Doch haben die öffentlichen Sammlungen dieser Art, sofern in ihnen wesentlich das historische Princip vorwiegt, nur einen entfernteren Bezug zu den Kunstverhältnissen der Gegenwart. (Ueber einige nähere Bezüge derselben werden unten noch einige Worte folgen.) Ungleich wichtiger sind jene improvisirten Sammlungen, welche sich periodisch wiederholen und das, was die jüngste Gegenwart geschaffen hat oder soviel davon wenigstens zusammengetragen wird, auf einige Zeit in sich vereinigen: die öffentlichen Kunst-Ausstellungen. Die Existenz dieser Ausstellungen ist charakteristisch für die Gestaltung der Kunst unsrer Zeit. Ihre Einrichtung gehört zwar bereits einer früheren Epoche an, oder vielmehr liegt es in der Natur der Sache, dass zu allen Zeiten Werke der Kunst gelegentlich wohl einmal zu keinem anderen Zwecke als dem der Kunstschau werden ausgestellt worden sein. Auch hat namentlich das achtzehnte Jahrhundert eine regelmässige Einrichtung der Ausstellungen herbeigeführt (wenn schon in Deutschland nur die spätere Zeit desselben); aber erst das letzte Jahrzehnt zeigt dieselben in einer Bedeutsamkeit, welche in ihnen ein besonderes Kennzeichen für die Richtung der neueren Kunst erkennen lässt.

Als Beispiel dieses Verhältnisses möge hier eine Uebersicht der Ausstellungen, welche in Berlin Statt gefunden haben, mit der Anzahl der in den Katalogen derselben verzeichneten Gegenstände mitgetheilt werden; was sich hieraus ergiebt, dürfte ebenso auch für andre Sitze der neueren Kunst, falls bei ihnen nicht etwa andre Umstände eine abweichende Richtung verursacht haben, gültig sein.

Die Ausstellung vom J.						
Die Ausstellung	vom	J.	1786	zählte	335	Nummern,
—	—	—	1787	—	396	—
—	—	—	1788	—	396	—
—	—	—	1789	—	267	—
—	—	—	1791	—	148	—
—	—	—	1793	—	348	—
—	—	—	1794	—	356	—
—	—	—	1795	—	289	—

Die Ausstellung	vom	J.	1797	zählte	409	Nummern.
—	—	—	1798	—	428	—
—	—	—	1800	—	435	—
—	—	—	1802	—	477	—
—	—	—	1804	—	601	—
—	—	—	1806	—	590	—
—	—	—	1808	—	396	—
—	—	—	1810	—	422	—
—	—	—	1812	—	629	—
—	—	—	1814	—	397	—
—	—	—	1816	—	432	—
—	—	—	1818	—	518	—
—	—	—	1820	—	543	—
—	—	—	1822	—	757	—
—	—	—	1824	—	781	—
—	—	—	1826	—	1065	—
—	—	—	1828	—	1107	—
—	—	—	1830	—	1333	—
—	—	—	1832	—	1343	—
—	—	—	1834	—	1305	—
—	—	—	1836	—	1683	—

Dieser Uebersicht ist noch hinzuzufügen, dass bis znm Jahr 1828 die Probe-Arbeiten der Berliner und der Provinzial-Kunst- und Gewerkschulen, der akademischen Zeichnen-Schulen u. s. w. mit ausgestellt waren und in den Verzeichnissen mitgezählt hatten, dass vom J. 1830 ab dies jedoch nicht mehr der Fall war, die vier letzten Ausstellungen also, im Verhältniss zu den früheren, noch bedeutend reicher an eigentlichen Kunstwerken gewesen sind, als es die Nummern der Verzeichnisse bereits anzudeuten scheinen.

Es liegt in der Natur der Sache, dass die Kunstgegenstände, welche auf den Ausstellungen vereinigt werden, beweglicher Art sein müssen, dass sie demnach, wenigstens der grösseren Mehrzahl nach, nicht füglich monumentaler Art sein können. Sie gehören vielmehr grösseren Theils derjenigen Sphäre der Kunst an, welche dem freien Schmuck der Wohnräume dient, welche der Erfüllung von Privatzwecken bestimmt ist, wie sie gleicher Weise aus den Privat-Intentionen, aus der subjektiven, individuellen Richtung der Künstler hervorgegangen sind. Sie bezeichnen also wiederum diese Sphäre der Kunst als vorherrschend in der gegenwärtigen Zeit. Aber sie deuten zugleich in sich auf den erfreulichen Fortschritt zu einer höheren Sphäre. Denn sie machen jene Privatinteressen der Kunst zugleich zu einer öffentlichen Angelegenheit, sie lassen das gesammte Volk Theil nehmen an ihren Erzeugnissen, rufen das öffentliche Urtheil hervor und erwecken einen rühmlichen Wetteifer von Seiten der Künstler. Die Erfolge, für Künstler und Volk, sind ausserordentlich, und die Zeit der Ausstellungen, wenigstens wo sie sich zu einer grösseren Erscheinung herangebildet haben, wird allgemein als eine freudige Festzeit begrüsst. Alles ist in aufgeregter Spannung, Alles nimmt Partei für und wider die hervorstechendsten Werke, für und wider die Leistungen der bedeutendsten Schulen. Der Uebelstand, welchen hier, wie bei den Kunst-Sammlungen überhaupt, das Zusammenhäufen verschiedener Dinge im engen Raume hervorbringt,

wird in der allgemeinen Spannung weniger empfunden, auch zieht sich über alle Werke das gemeinsame Band, dass sie eben den Geist der neusten Kunst aussprechen, und diese Zusammenstellung kommt wenigstens dem Begehren nach Vergleichung des Einzelnen unter einander fördersam entgegen und dient zur anmuthigsten Zerstreuung.

Aber eben in dieser Spannung, dieser Zerstreuung, welche in den Besuchern der Ausstellungen erweckt wird, liegt es, dass die Einwirkungen derselben wiederum nur vorübergehend sein können; die Kunst fordert doch eine tiefere Sammlung des Gemüthes, eine ruhigere Stimmung, zumeist auch eine längere Gewöhnung von Seiten des Beschauers, wenn ihre Werke einen bleibenden Eindruck, einen höheren Einfluss auf das Leben ausüben sollen. Somit können die Ausstellungen immer nicht als das endliche Ziel, als der Zweck der künstlerischen Thätigkeit, als die letzte und würdigste Stellung derselben zum Leben betrachtet werden. Gleichwohl behält jenes aufheiternde und erfrischende Element, welches in ihnen liegt, immerhin seinen hohen Werth, und es ist desshalb nur zu wünschen, dass sie in ähnlicher Weise, soweit die Kunst bei der Hervorbringung beweglicher Werke verweilt, auch in der Zukunft fortgesetzt werden mögen. Nur dürfte dem Interesse, welches sie darbieten, vielleicht ein noch schärferer, noch mehr bestimmender, ein die Erwartung und die Erinnerung noch länger fesselnder Punkt zu wünschen sein. Die musischen Spiele, welche zur Verherrlichung der hohen Feste Griechenlands aufgeführt wurden — vielleicht die einzige Erscheinung in der Geschichte, mit welcher unsre Kunstausstellungen auf gewisse Weise zu vergleichen sind — dürften hier das Beispiel darbieten. Nicht darin, dass sie vorzugsweise zur Verherrlichung heiliger Stätten dienten, — dies liegt dem modernen Leben, für den Augenblick wenigstens, zu fern; wohl aber darin, dass sie Wettkämpfe waren, in denen der Sieger von dem Beifall der gesammten Nation begrüsst ward, sein Name mit den höchsten Ehren genannt ward und an seinen Ruhm den seiner Vaterstadt zu knüpfen vermochte. Eine solche Preisertheilung würde das gesammte Interesse für die Ausstellungen, sowohl von Seiten der Künstler, wie von Seiten des Volkes, noch in ungleich grösserem Maasse erhöhen und die Ausstellungen würden dadurch an Feierlichkeit gewinnen, was wiederum nur von wohlthuendem Eindruck auf die gesammte Richtung des künstlerischen Sinnes sein dürfte. Finden im einzelnen Falle bereits Preisertheilungen bei Gelegenheit der Ausstellungen Statt, so entbehren sie nicht bloss der Oeffentlichkeit, sondern ihr Zweck ist wesentlich, den verdientesten Künstler mit Geld zu unterstützen, — ein Umstand, der, wie lobenswürdig er auch an sich sein mag, doch einer ganz andern Ansicht der Sache angehört. Eben dies ist der Fall bei jenen Concurrenzen, in denen Gegenstand, Maass der Darstellungen u. dgl. vorgeschrieben sind, und namentlich bei den Concurrenzen, welche zur Belohnung der vorzüglichsten akademischen Schüler angeordnet werden. Jener Preis, um den es sich hier handelt, müsste im Gegentheil durchaus von baarer Unterstützung absehen, vielmehr nur als eine persönliche Auszeichnung und Würdigung betrachtet werden. Auch hier haben die Griechen das edelste Beispiel gegeben, indem bei ihnen der Preis nur in einem schönen Geräthe von werthlosem Stoff, aber höchst werthvoll durch die innere Bedeutung, bestand. — Doch mag dieser Wunsch des Verfassers immerhin als ein schöner Traum angesehen werden; in seiner Erfüllung

würde vielleicht dem Leben eine Freude mehr, der Kunst an sich aber gewiss noch nicht der nothwendige tiefere Grund, das bedeutendste Verhältniss, welches sie zum Leben einzunehmen hat, gewonnen sein.

Den Kunstausstellungen zur Seite und in Wechselwirkung mit ihnen steht eine andre Einrichtung, welche ebenfalls ausgezeichnete Wirkungen hervorgebracht hat, und welche ganz und gar der neusten Zeit angehört: die der Kunst-Vereine. Sie vor Allem haben sich als die Träger und die Organe des öffentlichen Interesse für die Kunst und der besondern Richtung, welche letzteres angenommen hat, herausgestellt, und sie erfordern demnach, wenn es sich um die Kunstverhältnisse der gegenwärtigen Zeit handelt, eine sorgfältig genaue Beachtung. Auch an ihre Erscheinung dürfte vielleicht noch ein oder der andre Wunsch anzuknüpfen sein.

Als, vor wenig über zehn Jahren, die ersten Vereine dieser Art ins Leben traten, so konnte man gewissermaassen nur versuchsweise beginnen; man wusste nicht, wie weit sich die Theilnahme des Publikums anschliessen, wie tief das Unternehmen selbst in die Thätigkeit der Kunst eingreifen würde. Vor Allem war man bemüht, denjenigen Künstlern, welche das Zeugniss höherer Befähigung gegeben hatten, die jedoch durch die noch geringe öffentliche Theilnahme grösstentheils zu niederen Dienstleistungen im Gebiete der Kunst genöthigt waren, Gelegenheit zur freieren Entfaltung ihrer Kräfte zu geben. Die solcher Gestalt gewonnenen Werke mussten untergebracht werden, und es war ganz in der Ordnung, dass diejenigen, durch deren Beihülfe die Ausführung derselben möglich gemacht war, sie sich durch's Loos aneigneten.

Bald jedoch stellte sich das Verhältniss anders. Jener erste Beginn weckte die ausgebreitetste Nachfolge; ein lebhaftes Verlangen nach Kunstgenuss, dessen Dasein man unter der Decke einer trägen Gleichgültigkeit nimmer ahnen konnte, erhub sich aller Orten, Vereine erstanden auf Vereine, begüterte Privatpersonen traten mit ihnen in den Wettkampf, und wie gross auch die Anzahl neuer, eigenthümlicher Kunstschöpfungen war, welche wir gleichzeitig, wie durch einen Zauberschlag, hervorgerufen sahen, so konnte sie doch das allseitige Verlangen nicht genügend befriedigen. Jetzt galt es nicht mehr, hülfsbedürftige Künstler zu unterstützen. Man liess allenfalls, gewissermaassen ehrenhalber, einen solchen Paragraphen am Eingange der Vereins-Statuten stehen; aber alle Absicht war nun auf eignen Besitz gerichtet. Die beliebtesten Künstler empfingen Bestellungen auf lange Jahre voraus; die Vereine wurden von der Menge als Lotterie-Gesellschaften für Kunstwerke betrachtet.

Gewiss ist ein solcher Zweck an sich nicht gemein und verwerflich; gewiss gehören die Werke der Kunst zu den edelsten Besitzthümern, tragen die in ihnen angelegten Kapitalien hohe und stets sich vermehrende Zinsen. Und da es nur Wenigen vergönnt ist, die Summe, welche ein originales Kunstwerk kostet, mit Bequemlichkeit zu entbehren, da auch wohl erst Wenige gelernt haben, dass man für den Genuss, welchen ein Kunstwerk gewährt, andern Genüssen entsagen könne; so ist in der That schon der Eröffnung der Möglichkeit, durch das Loos mit dem Besitze eines Werkes für geringen Beitrag beglückt zu werden, die Anerkennung nicht zu versagen. Oder noch besser: da eben diese neuerwachte Kunst-

liebe im Volk noch mannigfacher festerer Begründung, Nahrung und Ausbildung bedarf (wie auf solche jedenfalls der tägliche Umgang mit Kunstwerken günstig einwirken muss), so ist es dankenswerth, wenn eine, je nach den vorhandenen Mitteln erworbene Anzahl solcher Werke, für deren höhere Gediegenheit eine Auswahl befähigter Männer bürgt, durch Bestimmung des Looses in den Privatbesitz vertheilt wird. Ueberdies wird in den meisten Vereinen darauf Rücksicht genommen, dass Nachbildungen der vorzüglichsten unter den erworbenen Werken in Kupferstich oder Lithographie an sämmtliche Mitglieder ausgegeben werden, so dass niemand leer ausgeht, und Treffliches, Förderndes und Anregendes in möglichster Ausdehnung in das Leben eindringt.

Hand in Hand jedoch mit diesen Bestrebungen entwickelte sich noch eine zweite Thätigkeit der Kunstvereine, welche ungleich grossartigere Erfolge gezeigt hat; dies ist die eben bereits besprochene Einrichtung der Kunst-Ausstellungen. Nur wenige Orte hatten bisher das Glück gehabt, die künstlerischen Resultate der Gegenwart in periodisch wiederkehrenden Ausstellungen verfolgen zu können; nur wenigen auswärtigen Freunden der Kunst war es vergönnt gewesen, Theil an diesen festlichen Ereignissen zu nehmen. Bei weitem die grösste Masse des Volkes ahnte es nicht, welch ein neues kräftiges Leben im Bereiche der Kunst sich zu entwickeln begann, oder sie war einzig auf die ungenügenden, so oft trügerischen Berichte der Zeitungen angewiesen. Plötzlich, sowie Verein auf Verein sich bildete, wurden Ausstellungen auf Ausstellungen, auch für die Mittelpunkte der einzelnen Provinzen, auch für die kleineren Orte, eingerichtet und ihnen dieselbe Gunst gewährt, welche früher nur als ein Vorrecht der grössten Residenzen erschienen war. Was die einzelnen Vereine erworben hatten, sollte, vor der Austheilung in den Privatbesitz, erst noch dem gemeinsamen Genusse der Mitglieder, der öffentlichen Theilnahme des gesammten nächsten Bezirkes hingegeben werden; Künstler sandten ihre noch unverkauften Werke zur Erweiterung dieser Ausstellungen ein, indem in diesen ein günstiger Markt eröffnet schien; Besitzer von Gemälden, — Privatpersonen sowohl, wie andre verschwisterte Vereine, — liessen es nicht an der liberalsten Theilnahme fehlen, indem sie die Schätze neuerer Kunst, mit deren Besitz sie durch das Glück begünstigt waren, gern auch dem Genusse entfernterer Kreise mittheilten. Dieser letzte Punkt ist es vornehmlich, welcher die höchste Anerkennung verdient; denn gerade den Mittheilungen solcher Art verdanken die einzelnen Vereine einen grossen Theil ihrer überraschenden Ausbreitung. Freilich hat es auch nicht an Bedenklichkeiten gegen diese Versendungen der Kunstwerke gefehlt; man bringt die Gefahren in Anschlag, denen sie dabei leichter ausgesetzt sind, als wenn sie an fester Stelle ruhig aufbewahrt werden. Doch wird, zugegeben, dass auch wirklich einmal, den angewandten Vorsichtsmaassregeln zum Trotz, ein Kunstwerk nicht nur beschädigt werden, sondern gänzlich zu Grunde gehen könne, der Künstler und Kunstfreund in jener eröffneten grossartigeren und allgemeineren Wirksamkeit mehr als den Ersatz für den möglichen Verlust des Einzelnen finden dürfen. Dass geringere Missstände, wie etwa die Möglichkeit einer Beschädigung der Gemälde-Rahmen u. dergl., gegen jene allgemeinen Erfolge gar nicht in Betracht kommen dürfen, scheint genügend zu Tage zu liegen. So haben denn auch überhaupt diese Bedenklichkeiten nur geringen Anklang gefunden. Schon ist die grösste Anzahl der deutschen Kunstvereine

(fast sämmtliche Vereine Nord-Deutschlands) in einen engeren Verband zusammengetreten, um sich solcher Gestalt durch gegenseitige Theilnahme in den beabsichtigten Bestrebungen zu unterstützen; es ist namentlich eine bestimmtere Aufeinanderfolge der einzelnen Ausstellungen, damit gegenseitige Beeinträchtigungen vermieden und eine leichtere Mittheilung der auf dem Transport begriffenen Kunstwerke möglich werde, eingerichtet; es ist der Beschluss gefasst worden, dass von einem jeden der verbundenen Vereine jährlich ein grösseres Gemälde erworben und den Ausstellungen der übrigen Vereine, um für dieselben somit einen sichern Fond bedeutsamer Gegenstände zu gewinnen, mitgetheilt werde; und gewiss wird diese, erst in den letzten Jahren gestiftete Vereinigung auch für die Zukunft von immer bedeutenderen Folgen werden.

Indess empfand man es der Mehrzahl nach sehr wohl, dass dem wahren Zweck der Kunstvereine mit diesen Resultaten noch keineswegs Genüge geleistet sei. Das Temporäre, Spannende und Vorübergehende, was den Ausstellungen eigen sein muss, ist schon vorhin besprochen worden; und unter denjenigen Werken, welche das Loos in den Privatbesitz hinüberführen sollte, waren die vorzüglichsten und wirkungsreichsten häufig weder in Beziehung auf den Inhalt, noch in Rücksicht auf ihre grösseren Dimensionen für eine solche Bestimmung wohlgeeignet. Einige Vereine sprachen es somit in ihren Statuten bestimmt aus, dass diejenigen unter den Kunstwerken, welche nicht für den Privatbesitz passend seien und deren grossartigere Bedeutsamkeit nicht dem blinden Spiele des Zufalls überlassen bleiben dürfe, an öffentlicher Stätte untergebracht werden, dass sie in solcher Weise immerdar dem öffentlichen Genusse, der gemeinsamen Erbauung freistehen sollten. In dieser Hinsicht hat sich namentlich der rheinisch-westphälische Kunstverein, der überhaupt den Vereinen Deutschlands durch ein eigenthümlich liberales Streben vorangeht, bereits mehrfaches Verdienst erworben. — Andre Vereine, namentlich solche, welche in Provinzialstädten und für einen kleineren Bezirk entstanden, haben sich aus demselben Grunde, aber mit bestimmterer Rücksicht auf die lokalen Interessen, für die Bildung öffentlicher Kunstsammlungen entschieden. Ueber diese Institute ist im Allgemeinen ebenfalls schon im Vorigen gesprochen worden, und gewiss beruht auch hierin von Seiten der Vereine ein edler und lobenswürdiger Zweck. Hiedurch wird das, was bei den Verloosungen beabsichtigt war, in höherem Maasse erfüllt, wird nicht einem Einzelnen allein, sondern vielmehr einer gesammten Bevölkerung die Gunst gewährt, sich häufig und ohne Störung einem edelsten Genusse hinzugeben und der Vortheile, welche aus einem solchen hervorgehen, theilhaftig zu werden. Für Provinzialsammlungen der Art dürften indess noch einige besondere Bemerkungen beiläufig anzufügen sein. Natürlich wird und muss hier von Seiten der Vereine die vornehmste Sorge dahin gerichtet sein, dass man bei der Einrichtung solcher Sammlungen insbesondere Werke lebender Meister zusammenstelle, sofern diese eben dem Geiste der Zeit entsprechen und am Leichtesten Theilnahme und Verständniss hervorrufen; doch, meine ich, dürfte es zweckmässig sein, wenn man nicht allein hiebei stehen bliebe. Ob die Kunstrichtung der Gegenwart sich überall rein und würdig erhalte, ist für uns Mitlebende schwer zu erkennen, und Werke der höchsten und reinsten Bedeutung sind, wie gesagt, immer nur selten und oft auch bei dem grössten Kostenaufwande nicht zu erlangen. Hier wende man sich an die grossen Muster

der Vergangenheit. Freilich, Originalwerke der vorzüglichsten Meister der Vorzeit werden für Provinzial-Gallerien noch seltner erreichbar sein; aber wenn man sich auch nur bemüht, gelungene Kopieen, vornehmlich aber die gediegensten Kupferstiche nach den Werken eines Leonardo, Raphael, Michelangelo u. s. w. zusammenzubringen, so wird man, bei passender Aufstellung derselben, schon so einen Fond der edelsten Entwickelung der höheren Kräfte des Menschen vor sich sehen. Man lasse es sich sodann besonders angelegen sein, Gypsabgüsse der vorzüglichsten Antiken, die eben durchaus vollkommene Nachbildungen der Originale und verhältnissmässig höchst wohlfeil sind, in entsprechenden Räumen aufzustellen; denn in ihnen ja beruht, für den einigermaassen erweckten Sinn, eine höchst vollkommene Belehrung über das, was schön ist, der klarste und verständlichste Maassstab für das Urtheil. Man bestrebe sich, was von künstlerischen Erzeugnissen des heimischen Alterthums seine Bestimmung verloren hat, vielleicht unbeachtet und vergessen seinem Verderben entgegen geht, zu sammeln, wiederherzustellen und somit darzuthun, dass auch der heimische Boden (wie es ziemlich ohne Ausnahme der Fall ist), schon in früheren Zeiten eine eigenthümliche und nicht zu verachtende Kunstblüthe hervorgetrieben hat. Man suche in ein befreundetes Verhältniss zu den Vereinen für vaterländische Geschichte, deren in allen Provinzen Deutschlands bestehen, zu treten, und, wenn es irgend möglich ist, die Sammlungen der Alterthümer, welche diese Vereine angelegt haben, mit den Kunstsammlungen zu verbinden, damit solcher Gestalt gegenseitig Ergänzendes bei einander sei und eine gehörige Breite der Sammlung dem Beschauer Abwechselung und mannigfach verschiedenartiges Interesse gewähre. Gewiss wird es unter solchen Umständen auch nicht fehlen, dass noch viel Wünschenswerthes an den somit gewonnenen Stamm anschiesse; dass liberale Kunstsammler ihre Besitzthümer, oder einen Theil derselben lieber an öffentlichem Orte als in den eignen oft wenig passenden Wohnzimmern aufgestellt sehen, wie solches z. B. in Prag durch die „Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde" bereits die glänzendsten Erfolge gezeigt hat; dass namentlich die Regierungen freundlich fördernd ins Mittel treten, und von dem Ueberfluss der in den grösseren Residenzen aufgehäuften Kunstschätze das Entbehrliche mittheilen, „Filial-Gallerieen" in den Provinzen neben den „Central-Gallerieen" jener Residenzen errichten helfen, wie eine Einrichtung der Art z. B. im Königreich Baiern begonnen ist, wo Städte wie Augsburg und Nürnberg sich bereits schöner Kunstsammlungen neben den grossen Museen von München erfreuen, und wie Aehnliches gegenwärtig auch in Preussen ins Werk gesetzt werden soll. Denkt man sich nun eine in solcher Weise gewonnene Sammlung zweckmässig nach den Fächern geordnet, durch einen Katalog erläutert, welcher das Fremdartige, Alterthümliche, einer vergangenen Geistesrichtung Angehörige, auch für den Nichtkenner fasslich macht, die Sammlungen endlich in wohlgewählten Stunden (etwa den Mittagsstunden des Sonntags) für den Besuch des grösseren Publikums eröffnet, so wird man in der That hiedurch bereits einer nachhaltigen Einwirkung auf den Sinn und Geist des Volkes gewiss sein können. Nur beiläufig möge hier noch erinnert werden, wie mannigfache Hülfsmittel den höheren Bildungsanstalten zugleich in solchen Sammlungen erwachsen würden.

Noch ist von verschiedenen Kunstvereinen ein besondrer Nebenzweck ihrer Wirksamkeit ausgesprochen worden, nemlich der, dass man im All-

gemeinen (nicht bloss in der so eben angedeuteten Beziehung) für die Erhaltung der vaterländischen Kunstalterthümer, d. h. der in früherer Zeit gegründeten Monumente der Kunst, Sorge tragen wolle; und es ist auch im Einzelnen bereits sehr Rühmliches der Art unternommen worden. Ein solches Bestreben halte ich, so sehr es für den ersten Augenblick als ein nur untergeordneter Zweck erscheint, seiner Tendenz nach für wichtiger als alles bisher Berührte. Denn hierin ist es bestimmt ausgesprochen, dass man nicht bloss eine Einwirkung der Kunst auf die Einzelnen im Volke, sondern auch auf das Volk selbst als Gesammtindividuum, — nicht bloss den Werth eines zufälligen künstlerischen Schmuckes, sondern auch die Fähigkeit der Kunst, in die besonderen Lebensverhältnisse des Volkes einzudringen und dieselben zu verklären, — nicht bloss Privat-Interessen, sondern den wahrhaft öffentlichen, monumentalen Charakter der Kunst anerkenne. In der Errichtung von Monumenten, seien sie architektonischer Art, seien es Bildwerke oder Gemälde, besteht die grösste moralische Kraft der Kunst; sie sind Gedächtnissstätten, in welchen die Momente grosser gemeinsamer Begeisterung Form und Gestalt gewonnen haben; sie sind es, welche das Band dieser Begeisterung stets lebendig, in steter unwandelbarer Kraft erhalten. Die Monumente sind die grossen Buchstaben der Geschichte, mit denen dieselbe sich in die Herzen des Volkes, von Nachkommen zu Nachkommen, einprägt. Ein Volk ohne Monumente ist ein Volk ohne Geschichte, ohne Heimat. Ein Volk ohne Monumente hat wenig Bürgschaft für alle diejenigen Tugenden, welche aus der Liebe zum Vaterlande entspriessen[1]). — Aber der Sinn des Menschen kann umdüstert werden, dass er diese Schrift nicht mehr zu lesen vermag. Die Interessen und Leidenschaften des Tages können seine Gedanken auf eine fremde Bahn hinlenken, dass er die Bedeutung dieser Buchstaben vergisst, dass er kalt und empfindungslos an ihnen vorübergeht und gleichgültig der Zerstörung zusieht, welche die rohe Gewalt der Elemente, die rohere eines gewinnsüchtigen Frevels über die Monumente hereinführt. Darum ist es so schön und gross, wenn man mit Absicht und Entschlossenheit ans Werk schreitet, um einer solchen Zerstörung, wo sie eingerissen, wiederum Einhalt zu thun, um jene Schrift, wo sie erloschen ist, wiederum lesbar zu machen, um das Volk durch entschiedene That wiederum zu überzeugen, welch ein unerschöpflicher Nahrungsquell seiner edelsten, unbesiegbarsten Kräfte in dem Vorhandensein jener Monumente verborgen ist. Wo die grosse Scheidung zwischen Gegenwart und Vergangenheit wiederum aufgehoben wird, da treten die Geister unsrer Vorfahren in einen Bund mit uns, dessen Stärke durch keine äussere Gewalt gebrochen werden kann.

Was jedoch die Ausführung der Restaurationen vorhandener Monumente anbetrifft, so glaube ich, dass man gerade hierin mit der äussersten Sorgfalt verfahren müsse, dass man sich mit grösster Bestimmtheit die neue Gefahr vergegenwärtige, welche so leicht durch missverstandenen Eifer herbeigeführt werden kann. Wir haben es zur Genüge erlebt, wie

[1]) Es versteht sich von selbst, dass obige Bemerkungen in ähnlicher Weise, wie für die Monumente der bildenden Kunst, so auch für die Monumente der Sprache, der Musik, der Sitte u. dergl. Gültigkeit haben; obgleich alle diese insgemein nicht von ebenso unmittelbar überzeugender Wirkung sein können.

jenes, an sich so edle und ruhmwürdige Streben geradezu in eine verwerfliche Neuerungssucht umartete, die, indem sie aufs Neue die geschichtliche Bedeutung der Monumente verkannte, neue Werke aus den alten herzustellen bemüht war, die von dem Princip eines eingebildeten Schönheitsgefühles ausgehend, umzugestalten begann, wo noch Werthvolles vorhanden war, — Ordnung und Symmetrie nach nüchternen Schulregeln einführte, wo dieselben in höherem Sinne nur Missordnung zu nennen sind, — abglättete und ausputzte, wo die Farbe der Geschichte (die natürlich etwas Andres ist als Schmutz und Verderbniss) gerade den mächtigsten Eindruck auf das Gemüth des Beschauers hervorbrachte.

Es ist, ich wiederhole es, schön und würdig, dass die Kunstvereine als die Organe des Volkes, für die Erhaltung vorhandener Monumente zu sorgen begonnen haben; aber die angedeuteten Gefahren sowohl, als auch der Umstand, dass dies Geschäft, sollte es mit einiger Genüge durchgeführt werden, der anderweitigen — möglicher Weise auch noch höheren Thätigkeit der Vereine bedeutenden Abbruch thun würde, lassen es wünschen, dass die Regierungen selbst diesen Punkt einer näheren Aufmerksamkeit würdigen möchten. Im Einzelnen ist für denselben zwar von den Regierungen ebenfalls schon Bedeutendes und geradezu Grossartigstes (die Restauration ganzer Dome) angeordnet worden; doch, meine ich, dürfte es für die Sache noch ungleich erspriesslicher sein, wenn man dabei mehr systematisch und nach einem geordneten Plane zu Werke ginge. Wollte man z. B. eine Commission befähigter Männer ernennen, welche die oberste Leitung dieser Angelegenheiten in Händen hätte, welche damit anfinge, das gesammte Land, Kreis für Kreis, zu durchforschen und sich somit zuerst über die Menge, den Werth und Zustand des Vorhandenen zu vergewissern, — welche sodann, in der Ausführung des Restaurations-Geschäftes, Schritt vor Schritt von dem dringendsten Bedürfniss zu dem bloss Wünschenswerthen überginge, — welche dasjenige, was im Laufe der Zeit seine Bestimmung verloren hat und gänzlicher Vernichtung anheimgegeben ist, nach Möglichkeit sammelte oder sonst dessen Erinnerung den späteren Geschlechtern sicherte, — welche endlich eine fortwährende Inspection über diese Gegenstände ausübte; so dürfte man gewiss auf die allererfreulichsten Erfolge rechnen können. Auch dürfte in der That den Regierungen aus einem solchen Institute ein kräftiger Wall gegen die befangene Umwälzungslust unsrer Tage erwachsen; den Beweis des Gegentheiles wenigstens hat die Geschichte geführt. Die französische Revolution, die einen ganz neuen Zustand der Dinge hervorrufen wollte und es wohl erkannte, wo Treue, Anhänglichkeit und Vaterlandsliebe ihren Sitz haben, begann folgerecht damit, dass sie die theuersten Gedächtnissstätten und Heiligthümer des Volkes in frechem Muthe zernichtete und schändete.

Doch kehren wir noch einmal zu der Wirksamkeit der Kunstvereine zurück. Ich deutete eben auf ein noch höheres Ziel derselben, als es die Sorge für Erhaltung vorhandener Monumente ist, hin: ich meine die Errichtung neuer Monumente für die Gegenwart. Denn die Gegenwart hat doch das höchste Recht, sie verlangt doch die höchsten Aeusserungen des Lebens. Was nützt eine Reihe grosser Ahnen, wenn der Enkel sich ihnen nicht würdig anreiht? was die ererbte Scholle, wenn wir sie nicht aufs Neue bestellen? Ja, und wo ein Volk ohne Heimat ist, da kann es sich dieselbe erwerben, und seine Heimat wird da sein, wo es dem Boden das eigenthümliche Gepräge seines Geistes aufgedrückt hat. In der Grün-

dung öffentlicher Monumente empfängt das Volk erst das eigentliche Bewusstsein seiner edelsten Geistes- und Gemüthskräfte, lernt es die Kunst erst in ihrer höchsten Würde und durchgreifenden Bedeutsamkeit erkennen, wird dem Künstler erst die Gelegenheit zur vollkommensten Entwickelung gegeben. Hieher zu wirken, scheint mir der schönste, der eigentliche Lebenszweck der Kunstvereine, sofern diese das künstlerische Organ des Volkes sein wollen, — und ihre Ausdehnung, ihre jährlich vermehrte Anzahl lässt nicht mehr bezweifeln, dass sie es wirklich sind. Auf die Erfüllung dieses Zweckes müsste ihr vorzüglichstes Streben gerichtet sein, auch wenn sie andre Nebenabsichten, schon der äusseren Subsistenz wegen, nicht ausser Acht lassen dürfen. Sie sollten sich nicht bloss passiv verhalten und empfangen, was ihnen die Künstler geben, sondern mit eigner Thätigkeit in die Kunstrichtung der Zeit eingreifen. Sie sollten die Kunst nicht bloss momentan und pekuniär unterstützen, sondern durch würdigste Aufgaben den allgemein vorhandenen Sinn für die Kunst — und somit zugleich die Künstler und die Kunst selbst zur höchsten Entwickelung fördern. Denn die Geschichte beweist es, dass die grossartigsten Leistungen der Kunst keinesweges aus der eignen Machtvollkommenheit der Künstler hervorgegangen sind, dass sie vielmehr nur da entstanden, wo dem Drange des Genies ein Gegenstand gegenübertrat, dessen Inhalt die tiefsten Interessen in Zeit und Volk umfasste und dessen Darstellung durch würdige Stätte vermittelt und bedingt war.

Auch in dieser Beziehung jedoch fehlt es bereits nicht an einzelnen sehr beachtenswerthen Anfängen, um die Thätigkeit der Kunstvereine zu ihrer höchsten Wirksamkeit hinüber zu leiten, und vor allen ist hier wiederum des rheinisch-westphälischen Kunstvereins, durch dessen Mittel und Unterstützung schon verschiedene Werke monumentaler Kunst zu Stande gekommen sind, mit rühmlichster Anerkennung zu gedenken. Was durch diesen Verein in dem weiten Umkreise seiner Wirksamkeit geleistet wird, dürfte, wie es scheint, in noch leichterer, noch bestimmterer Weise von denjenigen Kunstvereinen nachzuahmen sein, die für enger geschlossene Bezirke, für lokale, im Einzelnen sogar städtische Zwecke gegründet sind, und die somit spezielle Verhältnisse, spezielle Wünsche und Bedürfnisse am Besten ins Auge zu fassen vermögen.

Ehe wir hierauf jedoch weiter eingehen, ist es wiederum nöthig, noch andre Erscheinungen der Gegenwart näher zu berücksichtigen. Die Stellung der Vereine zu Kunst und Leben ist, wie wir gesehen haben, trotz ihrer ausgebreiteten Thätigkeit bis jetzt im Allgemeinen nur eine mehr äusserliche geblieben. Sie haben vielfach zur künstlerischen Produktion und zum Wohlgefallen an derselben angeregt, aber sie haben es, bis auf die einzelne Ausnahme, noch nicht vermocht, dieser Produktion, diesem Begehren eine entschiedene Richtung, einen tieferen Inhalt zuzuertheilen. Gerade aber dieser tiefere Inhalt der Kunst und die allgemeine Anerkennung und die allgemeine Forderung desselben bedingen erst die monumentalen Erzeugnisse der Kunst, und somit die Erscheinung einer aus dem edelsten Keime hervorgegangenen Kunstblüthe. Blicken wir demnach umher, was von andern Kreisen des Lebens aus, für die Hervorbringung künstlerischer Monumente geschieht.

Hier haften unsre Augen vor Allem, was in ähnlicher Beziehung an andern Orten ins Leben tritt, auf den grossartigen Kunst-Unternehmungen, welche zu München durch den Willen des jetzt regierenden Königes Ludwig von Bayern hervorgerufen worden sind und täglich neu hervorgerufen werden. Alles, was auf den Befehl dieses begeisterten Schützers der Künste unternommen wird, hat in der That ein monumentales Gepräge; Alles dient der Offenbarung, der Verherrlichung tiefsinniger und fruchtbringender Ideen; Alles, wie reich es auch in die mannigfaltigsten Theile gegliedert sein mag, vereinigt sich auf einander entsprechende Weise zu einem grossen, bedeutungsvollen Ganzen. Und die Fülle, die Breiten-Ausdehnung dieser Unternehmungen ist so ausserordentlich, dass vielleicht in der gesammten neueren Kunst-Geschichte kein Beispiel von ähnlich umfassender Anwendung der Kunst aufzufinden sein dürfte.

Die Baukunst bietet den ganzen Reichthum ihrer Formen dar, um diese emporragenden Kirchen, diese majestätischen Paläste, diese zahlreichen Gebäude zu gemeinnützigen Zwecken diese Ehren-Denkmale in mannigfachster Verschiedenheit prangen zu lassen. Die Bildhauerkunst schliesst sich diesen Werken der Baukunst an, indem sie ihnen, im edelsten Style, Leben und Seele zu geben bemüht ist. Ebenso die Kunst der Malerei; und sie vornehmlich ist es, welche sowohl in Bezug auf den, fast unübersehbaren Reichthum der Gegenstände, als auf die geistreiche Behandlung der Stoffe, hier ein vorwiegendes Interesse gewährt. Für die hochräumige Ludwigskirche werden von Cornelius die grossartigsten Fresken bereitet, welche die Hauptmomente des christlichen Glaubens in bedeutsamer Entfaltung vorführen; die bereits vollendeten Cartons zu diesen Fresken werden allgemein als Werke von vorzüglichstem Werthe gepriesen. Die Allerheiligen-Kapelle ist von H. Hess mit Freskomalereien auf Goldgrund versehen, in denen die wichtigsten Begebnisse, Personen und Gedanken des alten und des neuen Bundes einander gegenübergestellt sind. Die protestantische Kirche enthält ein kolossales Deckengemälde von C. Hermann, ebenfalls tiefsinniger Bedeutung voll. Die gothische Kirche in der Vorstadt Au empfängt einen Schmuck leuchtender Fensterbilder, welcher den kunstreichsten Erzeugnissen des deutschen Mittelalters die Wage hält. Die Festsäle der Glyptothek führen in den wundersamen Compositionen von Cornelius die Mythen der griechischen Götter- und Heroenwelt ebenso lebendig wie in organischem Zusammenhang und Verhältniss vor die Augen des Beschauers; sie leiten aufs Würdigste die Betrachtung der Meisterwerke klassischer Kunst, welche dies Gebäude aufbewahrt, ein. Die Corridore der Pinakothek werden, in einer gemessenen Folgereihe, mit charakteristischen Scenen aus der Geschichte der neueren Malerei geschmückt. Die Wohnung des Königes (der neue Königsbau) prangt mit zahllosen, von beinahe dreissig Künstlern gefertigten Wandgemälden, welche die Erzeugnisse der deutschen und der griechischen Poesie in lebendiger Form und Gestalt darstellen und welche in solcher Weise den Ort, auf den die Augen des Volkes mit Vertrauen geheftet sind, als die milde Behausung der Musen erscheinen lassen. In einem zweiten neuen Flügel der königl. Residenz. der für die grossen Hoffeste bestimmt ist, wird Schnorr die Geschichte der Hohenstaufen, jenes an höchstem Glanz und tragischem Geschicke so reichen deutschen Kaiserhauses, malen. In den öffentlichen Arkaden des Hofgartens sieht man eines Theils die Hauptmomente aus der Geschichte des bayrischen Königshauses und würde-

volle allegorische Figuren in Bezug auf diese Geschichte, andern Theils eine grosse Reihenfolge berühmter italienischer Gegenden von Rottmann dargestellt, denen sich Ansichten des griechischen Landes, welches mit Bayern in so naher Beziehung steht, anreihen werden. Das alte Isar-Thor, ein Denkmal aus den mittelalterlichen Zuständen der Stadt, ist mit einem grossen Freskogemälde von Neher, den siegreichen Einzug Ludwig's des Bayern, eine der schönsten Erinnerungen aus der bayrischen Geschichte, darstellend, geschmückt. — Die Zunge des Erzählers ermüdet, indem sie all diese, mehr oder minder tief bedeutsamen Gegenstände, welche der künstlerischen Darstellung dargeboten wurden und denen sich ausserhalb Münchens noch so mannigfach Wichtiges anschliesst, aufzuführen bemüht ist. Möge es hier genügen, nur flüchtigst an das Umfassendste erinnert zu haben.

Wenden wir uns von diesen Unternehmungen, welche mehr als alles bisher Berührte geeignet sein dürften, die Kunst unsrer Zeit dem schönsten Punkte ihrer Entfaltung entgegenzuführen, nunmehr zu dem Verhältniss, in dem sie zu den allgemeinen Interessen der Gegenwart stehen! — Die Frage, die sich hiebei zunächst aufdrängt, inwiefern sie nemlich aus allgemein vorhandenen Bedürfnissen und Gefühlen hervorgegangen sind, kann, wie es scheint, als ziemlich überflüssig, unberücksichtigt bleiben. Die Existenz dieser Kunstwerke, ihre innere Bedeutsamkeit, der Umstand, dass sie von einem Theile der vorzüglichsten Künstler, welche Deutschland besitzt, ausgeführt sind, — dürfte eine mehr als genügende Antwort auf eine solche Frage abgeben. Ihre Gültigkeit beruht vor Allem, wie die eines jeden grossartigen Kunstwerkes, in ihnen selber. Wohl aber dürfte eine zweite Frage schärfer ins Auge zu fassen sein: die nemlich, ob nun diese Kunst-Unternehmungen vermögend sein werden, der deutschen Kunst im weiteren Umkreise ihre monumentale Würde wiederzugeben, die Nothwendigkeit der letzteren — wenn es sich um die höheren Interessen des Lebens handelt — klar und folgerecht herauszustellen, und somit den Sinn des Volkes auf diese künstlerische Gestaltung seiner höheren Interessen mit Ueberzeugung hinüberzuleiten.

Es liegt in der Natur der Sache, dass eine so bedeutende Erscheinung nicht ohne weitere Wirkung vorübergehen kann. Schon die Darlegung der Möglichkeit, dass unsre Zeit allerdings monumentaler Erzeugnisse eines solchen Umfanges fähig sei, und eine Darlegung so glänzender Art, wie es hier der Fall ist, muss in hohem Grade auf das Gemüth des Betrachtenden einwirken, muss auch dem Ausländer den Wunsch nach ähnlichen Besitzthümern tief und lebendig einprägen. Sodann ist in diesen Unternehmungen zugleich eine Schule für die monumentale Kunst eröffnet, wie wir sie seit langer Zeit nicht vor uns gesehen haben. Das Anschauen früherer Werke nützt in diesem Betracht nur wenig, da ihr Inhalt eben nicht mehr den Bedürfnissen der Gegenwart entspricht: dagegen hier eines Theils eine neue, selbständige Uebung in der Behandlung der mannigfachsten, dem modernen Leben angemessenen Stoffe uns entgegentritt, andern Theils die verschiednen technischen Bedingnisse grossräumiger Kunst in der erschöpfendsten Weise neu ergründet und ausgeführt werden. Aber Alles dies deutet doch nur mehr darauf hin, dass die Mittel vorhanden sind, monumentale Werke auch anderweitig in würdiger Weise durchzuführen, nicht aber, dass auch bereits das Begehren nach solchen in die ferneren Kreise des Lebens fühlbar eingedrungen ist. Die Kunst-Unter-

nehmungen zu München haben durchweg und ausschliesslich ihren Mittelpunkt in der Person des Königs; was in ähnlicher Weise bis jetzt in Bayern hervorgetreten ist, dürfen wir noch nicht wagen, einem andern, als dem unmittelbaren Einflusse desselben zuzuschreiben. Zwar knüpfen sich überall die grossen Erscheinungen der Geschichte an einzelne hervorstechende Persönlichkeiten an, aber dauerhaften Einfluss und Fortschritt haben sie stets nur dann gewonnen, wenn ihnen in der Menge ein empfänglicher Sinn entgegen trat. Nur wenn wir die Spuren eines solchen aufzufinden vermögend sind, dürfen wir von jenen Unternehmungen und von den durch sie hervorgerufenen Mitteln die weiteren günstigen Erfolge erwarten.

Die Kunstvereine, von denen im Vorigen gesprochen wurde, gehören vornehmlich, sofern man die Gegenden ihrer ausgebreitetsten Thätigkeit in's Auge fasst, Norddeutschland an; wir dürfen sie gewissermaassen als den Gegenpol jener, durch König Ludwig hervorgerufenen Bestrebungen betrachten. Diese zwiefache, einander entgegengesetzte Gestaltung der Kunst-Interessen, — die zugleich den beiden hervorstechendsten Richtungen der gegenwärtigen deutschen Kunst (der Düsseldorfer und der Münchner Schule) vornehmlich Nahrung und Pflege geben, — dürfte jedoch von vornherein, bei grösserem Ueberblick, nicht eben als ungünstig zu betrachten sein; wenigstens lehrt die Geschichte, dass insgemein in Folge von ähnlich auseinandertretenden Richtungen, durch das somit erlangte Bewusstsein der Gegensätze, eine höhere, vollkommnere Einigung erfolgt ist. Doch dürfte die Hoffnung für die Zukunft, die hierin zu suchen wäre, Vielen allzu trügerisch und unsicher erscheinen. Suchen wir also nach bestimmten Zeugnissen, inwiefern etwa an andern Orten das Begehren nach monumentaler Kunst hervorgetreten ist.

Von Seiten der übrigen Fürstenhöfe und Regierungen ist nicht Vieles geschehen, was die Kunst in ähnlicher Bedeutsamkeit, wie es in München der Fall ist, hervortreten liesse. Aber auch das Einzelne ist zu berücksichtigen. Die Architektur erfreut sich in dieser Beziehung, wie es in der Regel der Fall zu sein pflegt, der vorzüglichsten Begünstigung; die Prachtgebäude Berlins, welche in den letzten Decennien entstanden sind, müssen hier vornehmlich als das Schönste, was die Gegenwart in dieser Kunst hervorgebracht hat, angeführt werden. Die Sculptur hat in Berlin ebenfalls einen grossartig monumentalen Charakter gewonnen und die Ehrendenkmale, welche Rauch's und Andrer Künstlerhand für Berlin, sowie für andre Orte geschaffen hat, zeugen von dem gehaltvollen Aufschwunge auch dieser Kunst. Die Malerei hingegen wird nur wenig zu höheren Zwecken benutzt. Das Museum von Berlin zeigt hinter der Prachtreihe seiner ionischen Säulen noch die öden Wände, welche zur Aufnahme jener ebenso tiefsinnigen wie anmuthreichen Compositionen Schinkel's bestimmt waren. Die Wandgemälde in der Aula der Universität von Bonn (die vier Fakultäten darstellend), jene Malereien, die gegenwärtig im grossherzoglichen Schlosse von Weimar nach den Dichtungen von Goethe und Schiller begonnen werden, stehen neben einigen andern Unternehmungen nur als sehr vereinzelte Anfänge da.

Doch ist auch diesen Anfängen immerhin wenigstens die Anerkennung nicht zu versagen. Wichtiger für die Belebung des Sinnes für monumentale Kunst ist eine Reihe andrer Erscheinungen, die in der jüngsten Vergangenheit in's Leben getreten sind und denen sich von Jahr zu Jahr

Neues anreiht. Ich meine jene Gedächtnissstatuen berühmter Männer, welche hier und dort durch einzelne Kreise begeisterter Verehrer, durch freiwilliges Zusammentreten zu rühmlichem Zwecke, errichtet werden. Hierin spricht sich in der That schon die weitere Verbreitung jener Gesinnung aus, dass man überhaupt monumentaler Werke zur würdigen Ausfüllung des Lebens bedürfe und dass man eine künstlerische, d. h. in sich vollendete und abgeschlossene Gestaltung dieser Werke anerkenne. Freilich handelt es sich hier nur um eine einzelne Richtung monumentaler Kunst, aber wenn der Sinn wirklich für das Eine erwacht ist, so dürfen wir auch wohl der Hoffnung leben, dass er weiter um sich blicken und allmälig auch das Nähere und Fernere mit in den Kreis dieses Bedürfnisses hineinziehen werde.

Mit der Malerei sieht es für diesen Augenblick freilich weniger günstig aus. Wenn wir einige wenige Altarblätter, die durch die Regierungen, durch kirchliche Gemeinden oder durch begüterte Privatleute gestiftet worden sind, ausnehmen, so finden wir kaum noch andre Bestrebungen, die auf die Beschaffenheit monumentaler Gemälde hinausgingen. Und doch ist die Malerei, die dem Gefühle des Menschen fast vor Allen am nächsten steht, gerade am nächsten geeignet, seinen Sinn auf eine höhere Richtung zu leiten, ihm in der verständlichsten Sprache die höheren Interessen des Lebens gegenüberzuführen! Und doch ist für sie gerade aller Orten die günstigste Gelegenheit zur Behandlung dieser höheren Interessen gegeben! Blicken wir in die frühere Blüthezeit der Kunst zurück, wie trat dort überall in jene Orte, an welchen die Verhältnisse des öffentlichen Lebens sich concentrirten, die Kunst der Malerei verschönernd, belebend, beruhigend und würdigend hinein! Und sollten wir denn so ganz unempfindlich gegen die hohen Vortheile sein, welche aus einer solchen Umgebung hervorgehen müssen? Vor Zeiten gab es kein Rathhaus, in welchem nicht Zeugnisse männlicher Tugend, strengen Rechtes, göttlicher Ordnung von den Wänden zu dem Beschauer sprachen; wir aber begnügen uns in den Sitzungszimmern unsrer Behörden mit den öden Wänden, als ob wir jener edlen Mahnungen nicht mehr bedürften. Die Innungen und Zünfte, welcher Art sie sein mochten, setzten einen Stolz darin, sich bei ihren Versammlungen von den würdigsten Gestalten und Ereignissen, die zur Nachfolge anspornen konnten, umgeben zu sehen; unsre freien Gesellschaften und Vereine (die an die Stelle jener getreten sind) verschmähen das schöne Band, welches in jenen Bildern gewoben war. Und gerade in diesem Verhältniss könnte der Kunst ein Feld gewonnen werden, welches der glücklichsten Bestellung sicher sein würde. Wie mannigfaltig sind die Vereine, die sich zu unsrer Zeit gebildet haben, und wie umfassend könnten die Gegenstände sein, welche sie zum Schmuck ihrer Versammlungsorte dem Künstler darbieten dürften! — So bauen wir auch wohl, wie die Vorzeit, noch Hallen zum Schmuck öffentlicher Orte, zur Bequemlichkeit des Handels und Wandels, aber vergebens suchen wir nach den Bildern der Grossthaten unsres Volkes, welche dort mit redender Zunge zum Volke sprechen könnten.

Und unsre Kirchen! — Aller Gipfelpunkt der Kunst vereinte sich zu allen Zeiten mit den religiösen Bedürfnissen und Verhältnissen des Lebens. Das höchste Kunstwerk entstand stets nur da, wo der höchste Inhalt, der religiöse Glaube, behandelt ward, und es diente ebensosehr dazu, diesem Inhalt die nöthige, würdig entsprechende äussere Gestalt zu geben. Aber

wir haben ja kaum eine Kirche, welche dem Verlangen der Gegenwart entsprechend wäre, — Gebäude wohl, in denen möglichst viel Menschen zum Anhören einer beliebigen Predigt Platz finden, keins aber, welches unser Gemüth von selber, durch seine unmittelbare Umgebung, zu den höchsten Gedanken emporheben könnte. Und wir haben auch keine religiöse Malerei. Zwar giebt es Manche, die da behaupten, das Gebiet der christlich religiösen Malerei sei in den früheren Stadien bereits durchlaufen, und was einmal vorüber, dürfe nicht wieder nachgeahmt werden. Aber ist unser Glaube denn so kurz, dass er nur von den Seiten, welche die Vorzeit zunächst erfasste, immer und immer wieder dargestellt werden müsse? Umfasst er nicht die ganze Natur und die ganze Geschichte? Giebt es denn nicht, wenn ihr jene heiligen Bilder des Schmerzes verschmäht, eben so gut auch unzählige Bilder der Freude, der Weisheit, der Erfüllung, welche der Darstellung harren? Gehen wir doch nur, um ein Beispiel andrer Auffassung zu geben, als es im Mittelalter der Fall war, auf jene ältest-christlichen Darstellungen zurück, in welchen, mit wie mangelhafter und verdorbener Form auch, gleichwohl eine Fülle der anmuthvollsten und sinnreichsten Situationen vorgebildet war. Und sollten uns diese nicht möglicher Weise zu ähnlichen Auffassungsweisen hinleiten dürfen?

Die Wiedereinführung der Kunst in die Kirche und in das öffentliche Leben, d. h. ihre monumentale Bestimmung, dies ist es, wovon vornehmlich die tiefere Begründung einer neuen Kunstblüthe abhängen wird, — ebenso wie ihre grössere Verbreitung durch das nähere Verhältniss zum Handwerk bedingt ist. Es fehlt nicht an bedeutenden künstlerischen Kräften, es fehlt nicht an mannigfachem Wohlgefallen an der Kunst, es fehlt auch nicht an einzelnen, sehr beachtenswerthen Zeugnissen für das Vorhandensein jenes tieferen Sinnes für die Kunst. Aber erst dann, wenn derselbe weiter im Volke um sich gegriffen hat, dürfen wir einem wahrhaft grossartigen Aufschwunge entgegen sehen, denn das Einzelne kann immer keine Gewähr für die Zukunft geben. Vielleicht jedoch ermuntern jene einzelnen Beispiele zur weiteren Nachfolge; vielleicht lassen es sich die Kunstvereine angelegen sein, statt der zweifelhaften Erfolge, die sie bisher erreicht, einen grösseren Ernst hervorzurufen und in Verbindung mit andern Kreisen des Lebens selbstthätig und zum einzeln bestimmten Zwecke in die Kunst einzugreifen; vielleicht auch ist das Bedürfniss nach einer dem öffentlichen Leben gewidmeten Kunst schon unbewusst vorhanden, und wartet nur eines ähnlich kräftigen Anstosses, wie ihn die Kunstvereine bereits nach einer andern Richtung hin, so viel erfolgreicher als man vermuthen durfte, gegeben haben.

Dies wird uns die Folgezeit lehren. Inzwischen schreitet die Gegenwart vorwärts, aber unsre Hoffnungen sind in ihrem Geleit.

BERICHTE, KRITIKEN, ERÖRTERUNGEN.

1837 — 1841.

Portrait-Statuetten. — Berlin.

(Museum 1837, No. 4.)

Im Atelier des Herrn Prof. Rauch, in welchem der Gypsabguss der nunmehr vollendeten kolossalen Dürer-Statue aufgestellt und seiner Absendung nach Nürnberg (zum Bronzeguss) nahe bereit ist, sahen wir kürzlich den talentvollen Schüler des Meisters, Hrn. Bläser, beschäftigt, eine kleine Copie dieses Werkes, welches durch Gegenstand, wie durch Ausführung gleich anziehend ist, anzufertigen; so dass den Verehrern des deutschen Malerfürsten die Hoffnung bleibt, in solcher Weise dereinst einen eben so erfreulichen als würdigen Schmuck ihrer Wohnungen empfangen zu dürfen.

Herr Drake (gegenwärtig auf einer Reise in Italien begriffen) hat vor seiner Abreise eine treffliche kleine Portraitstatue, das Bildniss des Herrn Professor Wach, hinterlassen. Der Künstler ist in schlichter Stellung, im einfachen Ueberrock, die Palette in der Linken und den Pinsel in der Rechten, das Haupt sinnend vorwärts geneigt, dargestellt und bei jener einfachen Gesammt-Auffassung, welche die Gesetze der Plastik erfordern, von einer individuellen Lebenswahrheit, welche höchst anziehend wirkt. Diese Figur schliesst sich im Grössenmaass und in der Behandlung jenen andern Statuetten Drake's an, welche bereits so mannigfachen Beifall gefunden haben: denen von Schinkel, Rauch, Alexander und Wilhelm von Humboldt, und den auf der letzten Berliner Ausstellung gesehenen Figuren Schiller's und Beethoven's, — letztere in zwiefach verschiedener Weise, einmal mehr in nachdenkender Ruhe, das andremal in mehr begeisterter Bewegung dargestellt.

Mit Vergnügen entsinnt sich Referent hiebei jener zahlreichen Reihenfolge kleiner Portraitstatuetten der berühmtesten Maler, welche von Herrn

Schwanthaler zu München als Modelle der für die Pinakothek bestimmten Statuen gefertigt sind. Auch diese meisterhaften Arbeiten dürften, bei einer weitern Verbreitung, gewiss für den Privatbesitz von Seiten der Kunstfreunde eifrig gesucht werden.

Ueber geschichtliche Compositionen.

(Museum 1837, No. 10, f.)

Die künstlerische Behandlung geschichtlicher Stoffe hat bedeutende Schwierigkeiten, zumal wenn durch eine Reihenfolge von Bildern die Hauptmomente im Leben eines Staates oder Volkes vorgeführt werden sollen. Diejenigen Begebenheiten, an welche in den Jahrbüchern der Geschichte die Charakteristik der einzelnen Epochen vorzugsweise angeknüpft wird und welche sich bisher zumeist einer künstlerischen Darstellung erfreuten, sind nur zu häufig von einer Beschaffenheit, dass sie ungleich mehr eine äusserliche Repräsentation (einen zumeist symbolischen Akt) enthalten, als sie den inneren, lebendigen und wirkenden Geist der geschichtlichen Epochen, aus denen sie hervorgegangen, zu vergegenwärtigen dienen. Ein Beispiel, in Bezug auf den weiter unten zu besprechenden Gegenstand, möge dies deutlich machen. Die Belehnung des Kurfürsten Friedrich I. von Hohenzollern mit der Mark Brandenburg bildet einen der wichtigsten Punkte in der brandenburgischen Geschichte, und allerdings eignet sie sich im Allgemeinen ganz wohl zu einer bildlichen Darstellung: ihre historische Bedeutung aber beruht auf keine Weise in ihr selbst, sondern in ihren Ursachen und ferneren Folgen, die natürlich ein Bild nicht vorführen kann; eine Darstellung dieser politischen Förmlichkeit wird somit weder von den Einwirkungen des Kurfürsten auf seine Zeit, noch von seiner Persönlichkeit oder von den Elementen, die ihm feindlich gegenüberstanden und die er besiegt hat, eine Anschauung hervorzurufen vermögen. Sucht man dagegen nach irgend einem prägnanten Momente etwa der Art und Weise, wie Kurfürst Friedrich I. dem zerrütteten Lande Frieden und Gesetz zurückbrachte, die Rebellen bändigte und hiedurch den Grund zu einer neuen Zeit legte, so wird ein solcher die günstigste Gelegenheit geben, auch in bildlicher Darstellung von der geschichtlichen Bedeutung dieses grossen Mannes einen auf Sinn und Gemüth wirkenden Eindruck hervorzubringen. Für künstlerische Behandlung der Geschichte sind ebenso, wie für die poetische Behandlung derselben, die ethischen Momente ins Auge zu fassen, diejenigen, in welchen das einzelne Individuum mit seiner hervorragenden Geisteskraft in die Interessen der Zeit hineingreift, um dieselben zu grossen Zwecken umzugestalten oder um im tragischen Kampfe gegen sie unterzugehen; in solchen Momenten wird sich überall ein für die Gesetze der bildlichen Darstellung geeigneter Punkt auffinden — oder, wenn die geschriebene Geschichte (wie freilich sehr häufig) nur allgemeinere Umrisse vorlegt, aus letzteren, kraft der künstlerischen Divination, erfinden lassen. Freilich hat das, wie gesagt,

seine Schwierigkeiten, und hierin scheint zunächst ein Hauptgrund zu liegen, dass man sich bisher vornehmlich an jene äusserlich repräsentirenden Akte der Geschichte gehalten hat.

Eine zweite, nicht minder bedeutende Schwierigkeit ist die: bei geschichtlichen Darstellungen die höhere Würde der Kunst festzuhalten, sie nicht ins Genremässige herabsinken zu lassen, in ihr vielmehr stets, im Ganzen wie im Einzelnen des Bildes, diejenige Gemessenheit und innerliche Gesetzmässigkeit zu bewahren, welche man insgemein mit dem Worte „Styl" zu bezeichnen pflegt, — mit einer würdigen stylistischen Behandlung zugleich die geschichtliche Wahrheit und Treue, vornehmlich in Rücksicht auf das Kostüm und Alles, was hiezu gehört, genügend zu verbinden. Das Kostüm des klassischen Alterthums ist fast durchweg so künstlerisch gestaltet, dass hier nichts weiter zu erinnern bleibt. Auch das Kostüm des Mittelalters ist zumeist mehr oder minder der künstlerischen Behandlung günstig, fast überall wenigstens für malerische Effekte brauchbar; aber schon hier tritt manches Störende hervor. Sehen wir von vorübergehenden Moden des Mittelalters, welche die Formen des Körpers unschön verunstalteten, ab, so sind doch einzelne durchgehend vorkommende Umstände in Erwägung zu ziehen, z. B. bei Schlachten die Verhüllung des Gesichtes durch die Helmvisiere; ein figurenreiches Gemälde, in welchem kein einziges Gesicht zu sehen wäre, dürfte einen leidlich komischen Eindruck hervorbringen. Noch schlimmer wird es bei den Kostümen der neueren Zeit, des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, welche jeder grossartig künstlerischen Behandlung geradezu im Wege zu stehen scheinen. In Fällen der Art dürfte sich, wenn statt Würde und Schönheit nicht das Element des Genre oder gar des Ungeschmacks die Oberhand behalten soll, die Nothwendigkeit ergeben: die historische Treue, — so wichtig für den Künstler auch in diesem Betracht die strengsten Vorstudien sind, — nur bis auf einen gewissen Grad festzuhalten, gewisse Modificationen eintreten zu lassen, welche zum Theil nur andeutungsweise den Charakter der Zeit wiedergeben. So ist man in den früheren grossen Epochen der Kunst, wo es sich um die Darstellung grosser Ereignisse des Lebens handelte, verfahren; so war es vornehmlich zu den Zeiten der griechischen Kunst. Die bekannten Statuen der äginetischen Helden, welche noch einer minder vollendeten Periode der Kunst angehören, tragen noch, obschon eine ideale Behandlung überwiegend hervortritt, einige Andeutungen seltsamen Mode-Kostüms, wohin z. B. jene Schiene gehört, die vom Helme, statt eines Visiers, über die Nase herabläuft; dagegen in der perikleïschen Zeit nichts mehr der Art gefunden wird. Der panathenaïsche Festzug (der innere Fries am Parthenon), welcher fast ganz dem unmittelbaren Leben angehört, verbannt Alles, was irgend den Eindruck der Formen beeinträchtigen könnte, während wir doch mit Zuversicht annehmen dürfen, dass das Leben jener Zeit sich, zumal bei festlichem Pomp, nicht mit so gänzlicher Einfalt des Kostüms begnügt, sich nicht geradezu in dieser idealen Weise bewegt haben werde. Hieraus soll freilich nicht gefolgert werden, dass auch das Mittelalter und die neuere Zeit sich etwa in griechischer Nacktheit darzustellen haben, wohl aber, dass auch bei ihnen Modificationen, ohne den historischen Charakter zu beeinträchtigen, zulässig sein werden. Auch haben unsre Maler sich nicht gescheut, dergleichen für das Mittelalter in Anwendung zu bringen. Keiner (oder höchstens der Franzose Debon auf seinem Schlachtbilde ergötzlichen Ange-

denkens, welches wir auf der letzten Berliner Ausstellung sahen) malt eine Ritterschlacht mit lauter gesenkten Visieren, obgleich dem scrupulösen Beschauer dabei die geringe Sorge gegen die umherfliegenden Pfeile beängstigend sein möchte; keiner führt, wenn nicht etwa eines beabsichtigten komischen Effektes wegen, jene aus hundert Ellen Zeug zusammengebauschten Kleider vor, welche im sechzehnten Jahrhundert Mode wurden. Für die neuere Zeit haben diese Modificationen freilich ihre missliche Seite, theils weil der Beschauer den Begebenheiten noch zu nahe steht und somit mehr reale Wirklichkeit verlangt, theils weil das Kostüm selbst den Gesetzen der Schönheit ferner steht. Aber eben dies Letztere macht auch hier eine freiere Behandlung doppelt nöthig, falls überhaupt ein Werk der Kunst, das mehr ist als ein blosses Abbild der realen Wirklichkeit, hervorgebracht werden soll.[1])

Zu diesen Betrachtungen veranlasst uns eine Reihenfolge lithographischer Blätter, die, von einem jungen Künstler herrührend, in nicht unbedeutenden Dimensionen (gross Fol.) ausgeführt und jüngst der Oeffentlichkeit übergeben sind:

Denkwürdigkeiten aus der Brandenburgisch-Preussischen Geschichte, in 12 Blättern componirt und lithographirt von **A. Menzel**, mit erläuterndem Text von Dr. **Friedländer**, herausgegeben von **L. Sachse & Comp.**, Kunst-Verlagshandlung in Berlin.

Das grosse Interesse des Gegenstandes, der würdige Zweck und das vorzügliche Talent, welches sich hier in Erfindung und Ausführung ausspricht, fordern zu einer nähern Betrachtung und Werthschätzung dieser Blätter auf, indem wir keinen Anstand nehmen, den höchsten Maassstab an sie anzulegen. — Das erste nothwendigste Bedingniss eines jeden Kunstwerkes, — dasjenige, welches sich nie durch Lehre und Studium gewinnen, nur ausbilden lässt: ein durchgreifendes inneres Leben tritt uns überall in diesen Darstellungen entgegen; jede Gestalt, wenn auch im Einzelnen an ihr Mängel bemerklich sind, jedes Motiv der Bewegung ist vollkommen wahr, frei und innerlich empfunden; nirgend wird eine kalte, willkürliche Berechnung des Verstandes, nirgend ein Streben nach äusserlichem Effekt sichtbar. Diese frische Lebendigkeit steigert sich sodann, in nicht minder wirksamer Weise, zu einer mannigfach durchgebildeten Charakteristik; keine Figur ist müssig oder der blossen Schaustellung wegen vorhanden; einer jeden ist das Bild einer bestimmten Persönlichkeit aufgeprägt, die nach ihrer Weise an dem Vorgange, welchen die einzelne Darstellung enthält, mit Bewusstsein und eigenthümlichem Interesse Theil nimmt. (Nur hie und da wird eine gewisse Monotonie in der etwas schweren und breiten Form der Gesichter bemerkbar, welche gleichwohl zum Theil durch anziehende Gegensätze gemildert ist.) Endlich tritt überall ein höchst lobenswerthes historisches Studium dem Beschauer

[1]) Nachträglich. Das oben Gesagte wird für viele Fälle des Einzelnen seine Richtigkeit behalten. Im Ganzen aber ist die Sache allerdings noch tiefer zu fassen. Es handelt sich nicht bloss um die Form, sondern zugleich um die Gesetze einer grossen malerischen Gesammthaltung; in diese wird unter Umständen auch das formal widerstrebende Einzelne aufgehen können. (Die eigentlich geschichtliche Kunst ist erst von jüngstem Datum.)

entgegen; die Charaktere der Gestalten sind im Wesentlichen trefflich den verschiedenen dargestellten Bildungsepochen gemäss aufgefasst, das ganze Element des Kostüms ist mit der grössten Treue behandelt und auch da, wo es an genaueren Vorbildern fehlte, in den frühsten Epochen, mit glücklichem Sinne geistreich erfunden: so dass aus allen diesen Umständen die in Rede stehenden Blätter in den Geist der verschiedenen Epochen und Verhältnisse, welche sie darstellen, einzuführen wohl geeignet sind.

Aber wir haben im Vorigen von einer höheren, wahrhaft künstlerischen Behandlung geschichtlicher Aufgaben, sofern sie die Geschichte in ihrer tiefern Bedeutung auffassen und dem Sinne anschaulich darstellen sollen, gesprochen; es frägt sich, wie dieser Behandlung in den vorliegenden Lithographieen genügt ist. Gewiss fehlt es dem Künstler nicht an jenem stylistischen Elemente, welches den Gegenstand in einer würdigen Weise zu erfassen fähig ist. Einzelne Gestalten erscheinen in einer schönen, grossartigen Bildung der Formen, in einer lauteren, gesetzmässig geordneten Gewandung, einzelne Compositionen in so trefflicher Weise gruppirt, in ihren Haupttheilen dem inneren Gedanken der Darstellung und seiner Entwickelung so gemäss angeordnet, dass sie an sich schon dem Sinne des Beschauers eine wohlthuende Befriedigung gewähren. Aber noch wird die Nothwendigkeit dieser höheren Auffassung nicht überall ersichtlich, wenn schon in der Folge der Blätter selbst ein Fortschritt zur grossartigeren Anordnung hervorleuchtet; noch erscheint dieselbe als ein fast zufälliges Ergebniss und im Gegentheil (wie insgemein bei jungen Künstlern von bedeutendem Talent) das Element der Charakteristik überwiegend, so dass durch den Einfluss des letzteren die höhere Ruhe des Ganzen häufig gebrochen wird; ebenso ist noch zu viel Sorge auf die historische Genauigkeit des Kostüms, d. h. auch auf alle äusserlichen Zufälligkeiten desselben gewandt, im Einzelnen jene höhere Würde der historischen Darstellung beeinträchtigend. Endlich auch ist die Auswahl eines Theiles dieser Darstellungen nicht diejenige, welche in die Tiefen der Geschichte hinabsteigt und die Elemente ihres geistigen Lebens zur Gestaltung bringt; vielmehr sind es zum Theil wiederum nur jene mehr äusseren repräsentativen Akte, die der Künstler uns vorführt. Doch sind einzelne Darstellungen vorhanden, welche den Geist der Geschichte anschaulich entwickeln, und gerade sie haben zur trefflichsten künstlerischen Behandlung Gelegenheit geboten. — Eine flüchtige Uebersicht der Blätter möge zur näheren Motivirung dieses Urtheils dienen.

T i t e l b l a t t (Federzeichnung). Arabeskenartig in einer gothischen Architektur angeordnet, die aus knorrigen Baumstäben und Aesten gebildet wird. Einzelne darein verflochtene Figuren bezeichnen die Hauptmomente der brandenburgisch-preussischen Geschichte und vereinigen sich zu einem ruhigen und gleichmässigen Ganzen. Vorzüglich schön ist die weibliche Gestalt im Giebelraume, welche die Geschichte personificirt; sie ist in hohem Alter dargestellt, sitzend und in ein grosses Buch schreibend, in weite Gewande gehüllt, deren Faltenwurf in meisterhafter Gemessenheit durchgeführt ist; die ganze Figur ebenso würdig wie voll höchst energischen Lebens. Nicht minder trefflich die allegorische weibliche Figur zur rechten Seite des Blattes, deren Bedeutung die untergeschriebene Jahrzahl 1815 angiebt: im Lederharnisch, mit aufgeschürztem Unterkleide, ein Bärenfell als Mantel, in der Rechten eine Keule, in der Linken einen Kreuzstab mit einem Eichenkranze haltend; eine ebenso kräftige wie an-

muthvoll amazonenartige Jungfrau. Auch die andern Gestalten des Blattes haben mannigfache Vorzüge, — durchweg bezeugen sie den schönsten Sinn für classischen Styl.

1. Vicelin predigt den Wenden das Christenthum, um das Jahr 1137. Sehr günstige Aufgabe, in der allgemeinen Anlage zweckmässig und glücklich aufgefasst. Auf der einen Seite, die geringere Hälfte des Blattes einnehmend, die Christenpriester, hinter denen ein Rechen christlicher Lanzen emporragt, auf der andern eine Schaar wendischen Volkes, über denen, im Opferdampfe, ein ungestaltetes Götzenbild hereinblickt; vorn der wendische Fürst, ein Opferpriester und eine abenteuerliche Norne mit einem Runenstabe. Die Wenden, in der Weise, wie die Predigt verschiedenartig auf sie einwirkt, sie anzieht, staunen macht oder zu wildem Grimme bewegt, sind meist vorzüglich dargestellt, ihr Kostüm (nach den geringen Berichten, die wir über dasselbe besitzen), mit Geist und malerischem Sinne behandelt, — vielleicht nur ein wenig zu räuberhaft in Bezug auf die Elemente der Bewaffnung.[1] Die christlichen Priester dagegen sind minder ansprechend, theils durch die auffallend kurzen Verhältnisse der Figuren, theils durch eine nicht wohl zu vertheidigende Charakteristik, welche die tadelnswürdigen Aeusserungen pfäffischer Institutionen, Ignoranz, Gier u. dergl., in einer Weise durchblicken lässt, die gerade hier und für den Zweck des Ganzen unschicklich erscheint.

2. Markgraf Albrecht der Bär erstürmt die Feste Brennabor (Brandenburg) 1157. Ein Theil der Festungswälle, die vorn mit Sturmleitern erstiegen werden und auf die zur Seite ein hölzerner Belagerungsthurm einen Strom geharnischter Ritter ausgiesst. Kühne, höchst lebenvolle Motive im Einzelnen, aber das Ganze zu wild durcheinander, als dass dem Auge ein ansprechendes Bild erscheinen könnte. Selbst die beiden Heerführer treten dem Beschauer nicht bedeutend genug entgegen, obgleich der Grimm und das Entsetzen des wendischen Fürsten, des hohen Jacza von Köpenick, vortrefflich dargestellt ist.

3. Friedrich Graf v. Hohenzollern wird Churfürst von Brandenburg d. 18. April 1417. Ueber das minder Günstige dieser Aufgabe ist bereits gesprochen. Die Anordnung ist im Uebrigen mit Ueberlegung und künstlerischem Sinne durchgeführt; die scharf ausgeprägte Charakteristik der einzelnen Figuren, besonders der drei im nächsten Vorgrunde stehenden Churfürsten, benimmt der formellen Handlung das Trockene.

4. Kurfürst Joachim II. tritt zum Lutherthum über, den 1. Novbr. 1539. Die Anordnung ebenfalls zweckmässig und mit Einsicht in das Ceremoniell einführend. Das Ganze in feierlicher Ruhe; der Ausdruck in den nächst betheiligten Personen wohlgelungen. Aber auch hier, obgleich die dargestellte Begebenheit den tiefsten geschichtlichen Interessen angehört, liegt in der Aufgabe wiederum ein grosser Theil äusserlicher Repräsentation (Ceremoniells), so dass die höhere Einwirkung der Darstellung auf den Beschauer beeinträchtigt bleibt.

5. Friedrich Wilhelm, der grosse Kurfürst, empfängt die

[1]) Die Wenden standen auf einer eigenthümlich ausgebildeten Stufe der Cultur und waren vornehmlich in der Fabrication der Waffen berühmt, so dass ihnen bereits König Heinrich I. die Einfuhr ihrer Waffen auf deutschen Märkten, um die heimische Industrie nicht beeinträchtigen zu lassen, verbieten musste.

Erbhuldigung der preussischen Landstände, zu Königsberg, d. 18. Octbr. 1663. Ebenfalls nur die Darstellung einer politischen Förmlichkeit, mannigfach interessant jedoch durch die trefflich behandelten nationellen Kostüme und einige Köpfe voll Charakter und geistreichem Ausdruck. Vorzüglich zu rühmen ist die ganze Gestalt des Bischofs von Ermland.

6. Schlacht bei Fehrbellin, d. 18. Juni 1675. Lobenswürdige Darstellung, etwa im Charakter der Rugendas'schen Schlachtbilder gehalten. Die Schweden werden vom Kampfplatz verdrängt, man sieht seitwärts ihre Flucht und letzte Gegenwehr; der Kurfürst, in der Mitte des Bildes, über Leichen hinsprengend, giebt den Befehl zur Verfolgung. Der Vorgang im Allgemeinen ist ziemlich anschaulich entwickelt, die einzelnen Scenen des Kampfes voller Leben. Doch scheint es, als ob der Moment des Sieges einer noch grossartigeren, unmittelbarer überzeugenden Darstellung fähig gewesen wäre. Das Ganze ist, wie insgemein die Schlachtbilder, mehr genreartig gehalten, während der historische Styl eine grössere Massenwirkung verlangt.

7. Friedrich, erster König von Preussen, gesalbt zu Königsberg, d. 18. Jan. 1701. Wiederum ein politisch repräsentativer Actus, der überdies durch das Kostüm jener Zeit für höhere künstlerische Behandlung wenig begünstigt ist. Aber auch hier im Einzelnen der Figuren eigenthümlich individueller Charakter, die Gestalt und Geberde des Königs eben so wahr, wie bildlich bedeutend; die Herren und Damen vom Hofe, im ausgesuchtesten Prunk, auf der Tribüne im Hintergrunde trefflich emporgebaut.

8. Die einwandernden Salzburger Protestanten, 1732. Eine Composition, die zu den trefflichsten des ganzen Werkes und zu den schönsten geschichtlichen Darstellungen gehört, welche uns seit lange bekannt geworden sind. Man sieht die Strasse einer märkischen Stadt vor sich, seitwärts im Hintergrunde das alte Thor, durch welches der Zug der Einwandrer hereinkommt. An ihrer Spitze schreiten die Pfarrer des Ortes, die sie in der neuen Heimat begrüsst haben; hinter diesen, in Reihen, die Salzburger, Männer und Greise, Frauen und Kinder, mit mannigfachem Gepäck beladen; sie halten Gesangbücher in ihren Händen und singen. Ihre ganze Erscheinung, das nationell Bäuerliche ihrer Kleidung, der reine religiöse Ausdruck ihrer Gesichter, das Kräftige, Offene, Freie, selbst innig Heitere, was in diesen Gestalten liegt, vereint mit den Zeugnissen mühseliger Wanderschaft, bringt auf den Beschauer einen ebenso wohlthuenden wie rührenden Eindruck hervor. Der Zug macht die Mitte des Bildes aus; ihm schliessen sich, zu den Seiten des Vorgrundes, zwei Gruppen an, welche dem Ganzen eine würdige Ruhe geben. Zur Linken, auf dem Stein eines Eckhauses, sitzt ein älterer Wandrer, welcher sich durch seinen Sohn den wunden Fuss verbinden lässt, während die schöne Tochter von einer wohlthätigen Bürgersfrau ein Almosen empfängt; drüber ist ein Balkon, von dem ebenfalls Almosen herabgeworfen werden. Zur Rechten eine Gruppe zuschauender Bürger und Frauen. — Das Modekostüm der Zeit ist zum Theil trefflich behandelt. Leider scheint dies so vorzüglich erfundene und so zart und geistreich lithographirte Blatt beim Aetzen der Platte gelitten zu haben.

9. Schlacht bei Mollwitz, 1741. In der Hauptanlage ebenfalls trefflich componirt. In zwei grossen Massen stehen die Reihen der Oester-

reicher und der preussischen Grenadiere einander gegenüber, letztere im Begriff, mit gefälltem Bajonett auf die Oesterreicher einzudringen. Diese Massen-Anordnung wirkt sehr günstig und selbst das, im Einzelnen nicht eben malerische Kostüm gewinnt hiedurch und durch den gemeinsamen grossartigen Zug der Bewegungen eine eigenthümliche Bedeutung. Dabei ist zugleich nichts Steifes, nichts was vorwiegend an das Exercitium erinnerte, vielmehr im Einzelnen überall dieselbe individuelle Kraft und Frische, welche wir schon bei den meisten der vorigen Blätter rühmend hervorheben mussten; trefflich ist die Episode mit dem österreichischen Ausreisser, der durch den Corporal in die Schlacht zurückgeprügelt wird. Zu wünschen bleibt bei diesem Bilde nur, dass der beginnende Sieg der Preussen schärfer angedeutet, — und dass die Figuren der Verwundeten im Vorgrunde etwas mehr in künstlerischer Weise angeordnet sein möchten.

10. Schlacht bei Leuthen, 1757. Friedrich der Grosse, im Kreise seiner Generale, indem er ihnen die denkwürdige Anrede vor der schicksalsvollen Schlacht hält. Auch diese Composition ist gut geordnet und alle Figuren voll Charakter und Lebenstüchtigkeit. Doch dünkt uns hier die Wahl des Stoffes wiederum sehr wenig passend. Man sieht eben nur, dass ein Feldherr zu seinen Generalen spricht und dass diese ihm mit Ergebenheit zuhören; die ergreifenden Worte des Königs waren nicht darzustellen, und um so weniger, als die Sitte des achtzehnten Jahrhunderts bei den Zuhörenden einen lebhafteren Erguss der Begeisterung verbieten musste. Noch weniger ahnt man es, dass hier derjenige glorreiche Tag dargestellt werden sollte, welcher das Schicksal Preussens entschied.

11. Die Freiwilligen! 1813. Die Strassen einer norddeutschen Stadt, durch welche sich der Zug der ausmarschirenden Freiwilligen hinbewegt; schöne, begeisterte Männer und Jünglinge, denen man es ansieht, dass der Krieg ihnen kein Handwerk ist, sondern dass sie, friedliche Bürger, die Waffen zur Vertheidigung des Heiligsten ergriffen haben. Zu den Seiten ältere Männer, Knaben und Frauen, die den Fortziehenden in ernster Trauer nachblicken und Abschied nehmen. Die Composition würde jener der einwandernden Salzburger an Trefflichkeit nahe stehen, wäre nicht die Kleidung der Frauen mit zu grosser Aengstlichkeit in der höchst unschönen Mode jener Zeit gehalten und gerade dadurch der Eindruck des Ganzen wesentlich beeinträchtigt.

12. Victoria! Der Abend der Völkerschlacht von Leipzig. Im Vorgrunde des Bildes sitzen Verwundete, tief Ermüdete, tief Nachsinnende. Hinter ihnen, etwas erhöht, eine Gruppe von Landwehrmännern, die sich im ernsten Dankgebete nach oben wenden; der eine hält die wallende, durchlöcherte Fahne, welche die Spitze der Gesammtcomposition bildet; zwei umarmen sich in freudiger Begeisterung; andre Verwundete, Betende, Rastende zu ihren Seiten. Zur Linken, an dem Saume der versammelten Schaaren entlang, ein Blick über die Ebene des Schlachtfeldes, wo man mannigfach mit Verwundeten beschäftigt ist. Die Abendsonne wirft ein helles Streiflicht über das Bild. Die Composition ist von einer Tiefe des Gefühles, einer grossartigen Würde in der Gesammtanordnung, einer so edlen Durchbildung des Gedankens in Inhalt und Form, dass sie wirklich den höchsten Bedingnissen historischer Kunst entspricht und nur in gewissen Einzelheiten, z. B. den Figuren des Vorgrundes, einige wenige Abänderungen wünschen lässt. Wir entsinnen uns kaum, unter den Darstellun-

gen moderner Zeitgeschichte ein Werk von ähnlicher Tiefe der Intentionen gesehen zu haben.

So geben uns diese Blätter, wie sie im Allgemeinen das Gepräge einer lebenvoll künstlerischen Schöpfungskraft tragen, in der That bereits einzelne sehr beachtenswerthe Beispiele jener Richtung auf die Gesetze des höheren Styles geschichtlicher Darstellung; wenn freilich das Bewusstsein von der Nothwendigkeit dieses Gesetzes in andern Fällen noch nicht bestimmt hervortritt, die Momente der Darstellung demselben nicht überall entsprechend ausgewählt sind und die künstlerische Productivität noch mehr ihr eignes Gesetz als das einer höheren Nothwendigkeit anerkannt zu haben scheint. Immer aber bilden diese Blätter eine höchst erfreuliche Erscheinung für die Gegenwart und bezeugen es, neben mannigfach andern Leistungen verwandter Art, wie das Bestreben der höheren Kunst gerade jetzt in den Erinnerungen der Geschichte ein würdiges Feld der Bearbeitung zu gewinnen im Begriff ist. Möge dies Bestreben zu einer glücklichen Vollendung hindurchgeführt werden, und möge Herr Menzel, der in den besprochenen Blättern ein vollgültiges Zeugniss seiner Befähigung abgelegt hat, sein schönes Ziel mit derjenigen Energie verfolgen, welche in diesen Zeugnissen dem Beschauer schon auf so gehaltvolle Weise entgegentritt.

Sculptur. — Berlin.

(Museum 1837, No. 10.)

Unter den plastischen Werken, welche das Verzeichniss der vorjährigen Kunstausstellung von Berlin namhaft machte, war eins der bedeutendsten und anziehendsten zur Zeit der Ausstellung nicht eingetroffen; dasselbe befindet sich erst seit Kurzem in unsern Mauern, vorläufig in einem der Gypssäle der königl. Akademie der Künste aufgestellt. Es ist eine Statue des Paris von August Wredow, in Gyps gearbeitet, 6 Fuss 6 Zoll hoch, und bereits im Jahre 1835 zu Rom vollendet. Die Composition dieser Statue bezieht sich auf die Verse der Ilias, Buch VI., Vers 321 und 322:

> Ihn im Gemach jetzt fand er, die herrlichen Waffen durchforschend,
> Panzer und Schild, und glättend das Horn des krummen Geschosses.

Wir sehen den troïschen Jüngling, wie er den hohen Bogen mit erhabener Linken vor sich hält, indem er ihn mit dem Tuch in der Rechten zu putzen und zu glätten im Begriff ist; der linke Fuss ist auf einen niedrigen Tritt gestützt; neben ihm liegt der Harnisch und der Helm, er selbst ist unbekleidet. Das Motiv der Bewegung ist mit geistreicher Ueberlegung so gewählt, dass die Figur nach den verschiedenen Standpunkten hin das anmuthigste Wechselspiel der Formen entwickelt; alles Einzelne ist in glücklicher Naivetät, mit Freiheit und Lebenswahrheit ausgeführt. Wie

solchergestalt die Statue in ihren allgemeineren Beziehungen zunächst den äusseren Sinn in wohlgefälliger Weise berührt, so fesselt sie auch bei längerer Betrachtung durch ihre eigenthümlich charaktervolle Durchbildung. Form und Bewegung gehören nicht bloss den allgemeinen Gesetzen der Schönheit an, sie tragen zugleich das Gepräge einer bestimmten, in sich abgeschlossnen Persönlichkeit: sie geben ein lebenvolles Bild jenes Königssohnes, der kräftig und keck zu gewagten Abenteuern auszuziehen und siegreich den Preis der Schönheit zu gewinnen wusste. Seine Glieder, in einer elastischen Spannung, zeigen die edelste Ausbildung, aber sie vermählen sich zugleich mit einer zarten Weichheit, einer Fülle der Formen, welche aufs Entschiedenste den Charakter des anmuthvollsten Helden erkennen lassen würde, auch wenn er hier seine gewöhnliche Bezeichnung, die phrygische Mütze, nicht trüge. Diese mit meisterhafter Sicherheit durchgeführte Verbindung von Kraft und Zartheit, von rüstiger Keckheit und weichem Verlangen, die klare Schönheit des Ganzen, geben der Statue höchst rühmliche Vorzüge und erwecken den lebhaften Wunsch, ein so reiflich durchdachtes und so gediegen gearbeitetes Werk in dem edleren Stoffe des Marmors ausgeführt zu sehen. —

Vor Kurzem hatten wir Gelegenheit, zwei interessante Statuen von der Hand eines Künstlers von München, F. Schönlaub, welche sich im Besitz eines Kunstfreundes zu Berlin befinden, zu sehen. Es sind zwei Engel, beide etwas über 4 Fuss hoch und in Gyps gearbeitet; ein jeder von ihnen hält einen hohen, kandelaberartigen Stab, als Träger einer Kerze, in den Händen, wodurch sich die kirchliche Bestimmung der Figuren ergiebt. Sie sind in lange, faltige und einfach gegürtete Gewande gekleidet, deren Säume reich mit vergoldeten Ornamenten geschmückt sind, was ihnen ein schönes, eigenthümlich feierliches Gepräge gewährt. Der Styl beider Figuren bewegt sich in jener schlichten frommen Weise, welche besonders den Freunden von Eberhard's Arbeiten (denen die in Rede stehenden überhaupt verwandt erscheinen) so sehr werth ist. Die stille Anmuth und Reinheit der Formen, die einfache Klarheit des Faltenwurfes, der zarte gemüthvolle Ausdruck der Köpfe, vornehmlich die milde Demuth des einen Engels, welcher niederwärts blickt, üben auf den Beschauer einen tiefen, innerlich wohlthuenden und beruhigenden Eindruck aus. Gewiss würden diese Figuren einer jeden Kirche zur wahrhaften Zierde gereichen; wir sind überzeugt, dass sie, wenn das hiesige grössere Publikum Gelegenheit hätte, sie näher kennen zu lernen, auch für die Kirchen unsrer Gegenden mannigfach gesucht werden dürften.

Bilder und Worte.

(Museum 1837, No. 17.)

Das Wohlgefallen an einer künstlerischen Ausstattung literarischer Werke verbreitet sich von Tage zu Tage mehr, und es gehen manche beachtenswerthe Erscheinungen daraus hervor. Die Phantasie verlangt zu

den Worten des Dichters, des Erzählers Anschauung und Hintergrund, wie zu dem Dialog des Dramatikers Kostüm und Scenerie. Man hat ein solches Streben wohl als verderblich gescholten; doch ist dies, wenn ich nicht irre, ein einseitiger Vorwurf: verderblich wär es allerdings, wenn es eben das letzte Ziel für Kunst und für Poesie bilden sollte; wo aber das eine von ihnen sich in anmuthigem Spiele dem andern unterordnet, um seinen Eindruck zu verstärken, seine Stille zu beleben, seinen Ernst zu erheitern, da kann nur ein befangenes Auge eine Beeinträchtigung voraussehen.

Die mannigfachen bildlichen Darstellungen, welche Retzsch, Ruhl und Andre zu Dichterwerken geliefert, sind bekannt; ebenso die geist- und poesiereichen Randzeichnungen Neureuther's zu den Liedern deutscher Dichter. Auch von Reinick's interessantem Unternehmen, der seine Gedichte, mit Original-Radirungen Düsseldorfer Maler geschmückt, herausgiebt, ist bereits in diesen Blättern gesprochen. Wir haben Gelegenheit, noch über eins oder das andre von Arbeiten ähnlicher Art, einige Bemerkungen vorzulegen.

Als ebenfalls aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen, müssen wir die Radirungen anführen, welche Adolph Schrödter im vorigen Jahre zu der wohlbekannten „wundersamen Geschichte Peter Schlemihl's" von A. v. Chamisso geliefert hat. (Chamisso's Werke, Leipzig 1836, vierter Band). Es sind vier Blätter, in jener leichten, geistreichen Weise gearbeitet, welche Schrödter so eigen ist. Der Künstler trat hier nicht ohne Nebenbuhler auf. Chamisso's Lesern sind die Radirungen des Engländers G. Cruikshank bekannt, welche die englische Uebersetzung des Schlemihl, und in Nachstichen die späteren deutschen Ausgaben desselben, schmückten. Aber in den Auffassungen beider Künstler herrscht soviel verschiedene Eigenthümlichkeit, dass wir sie gleichwohl eine wie die andre gelten lassen dürfen. Cruikshank ist, wie überall in seinen Werken, phantastischer, ich möchte sagen phantasmagorischer, — Schrödter mehr auf dem Boden der realen Anschauung. An Humor fehlt es Beiden nicht. Was bei Schrödter am meisten anzieht, ist, auf dem ersten und letzten Blatt, die Gestalt des dürren, unheimlichen grauen Mannes, den er so dargestellt hat, dass man hier in der That an seine Existenz glauben kann; es ist zugleich ein kluger Teufel und zugleich ein dummer Teufel, und dabei fehlt es ihm, trotz seiner unheimlichen Trockenheit, nicht an derjenigen Körperlichkeit, die einmal zum Leben in der menschlichen Gesellschaft nöthig ist. Der Schlemihl selbst hat dem Referenten nicht ganz so wohl zugesagt; er hat wohl das Ungeschickte von Chamisso's Helden, weniger jedoch von dessen innerer Liebenswürdigkeit. Jedenfalls ist es erfreulich, ein so hohes Talent, wie das Schrödter's, auch in einer solchen Stellung zum Publikum zu sehen.

Noch ein andres Werk wird so eben begonnen, für dessen Ausschmükkung Künstler der Düsseldorfer Schule thätig sind: „Rheinlands Sagen, Geschichten und Legenden, herausgegeben von A. Reumont, Köln und Aachen. 1837", mit acht Stahlstichen nach Zeichnungen von Kretzschmer, Plüddemann, Rethel und Sonderland. In dem ersten Heft, welches uns so eben vorliegt, machen wir besonders auf das Blatt aufmerksam, welches nach einer Zeichnung von Rethel von Ernst Rauch mit Sauberkeit und gehaltener Kraft gestochen ist. Es stellt Kaiser Karl den Grossen dar, der am Ufer des Frankenberger Sees sitzt und in die

Flut hinabschaut, in welcher eine leis angedeutete Gestalt ihm den zaubrischen Ring seiner geliebten Gemahlin zeigt. Die Gestalt des Kaisers ist voll tiefer, gedankenhafter Ruhe, das Motiv der Stellung bedeutend entwickelt und durch grossartigen Faltenwurf hervorgehoben. Lässt sich auch nicht ganz die Abkunft dieses Kaisers von dem „trauernden Königspaar" verläugnen, so sind wir doch nicht gewillt, dies hier als einen Vorwurf auszusprechen; wir freuen uns vielmehr, dass ein so grossartig angeschlagener Klang, wie in Lessing's Meisterwerk, hier am wohl geeigneten Orte und für ein bereitwilliges Publikum noch einmal nachtönt. . . .

Bei dieser Gelegenheit gedenken wir auch des „Festkalenders in Bildern und Liedern, geistlich und weltlich, von F. G. v. Pocci, G. Görres und ihren Freunden", davon bereits zwei vollständige Theile vor uns liegen. Der Festkalender ist eigentlich als ein Volksbuch für das katholische Deutschland zu betrachten und in der That in solcher Weise ausserordentlich, besonders in Bayern, verbreitet, so dass der erste Theil schon zum zweiten Mal aufgelegt ist. Es sind Gedichte, mit leichten Randzeichnungen geschmückt. Die Randzeichnungen (grösseren Theils von dem Gr. v. Pocci) sind in ganz volksthümlicher Weise ausgeführt, holzschnittartig, ohne zumeist Anspruch auf höheres Kunstverdienst zu machen; dabei aber liegt ihnen ein gesundes, schlichtes Gefühl zu Grunde, welches im Ernsten, wie im Humoristischen seinen Eindruck auf das unbefangene Gemüth keineswegs verfehlt. Hier zeigt es sich zugleich recht, wie — bei gewissen, geringeren Ansprüchen — Wort und Bild in trefflicher Ergänzung zu einander stehen, eins die Wirkung des andern heben und steigern könne. Uebrigens haben auch einige vorzügliche Meister Theil an diesen Randzeichnungen, wie z. B. Kaulbach zwei anmuthvolle Zeichnungen geliefert hat, eine andre von L. Wolf, noch andre von, zum Theil ungenannten Künstlern gefertigt sind.

Malerei. — Berlin.

(Museum 1837, No. 20.)

Im Atelier des Herrn Professor von Klöber sahen wir jüngst ein so eben vollendetes Gemälde des Künstlers, welches eine Ernte darstellt. Es ist von länglichem Format, beinahe 1 Fuss hoch und etwa 4 Fuss breit; es stellt das frische heitre Leben eines jugendlichen Volkes dar, welches den Segen der Natur mit rüstiger Freude entgegennimmt; das Kostüm erinnert, wie die Landschaft, an südliches Lokal und gegenwärtige Zustände, aber es ist auf eine durchaus ungesuchte Weise dem Idealen angenähert, vornehmlich dadurch, dass viele der dargestellten Jünglinge die in der Hitze lästigen Oberkleider von sich geworfen haben und dem Beschauer den Anblick schöner, freibewegter Körperformen darbieten. Das Ganze zerfällt in drei Haupttheile. Zur Linken sieht man, ziemlich tief ins Bild hinein, eine Reihe eifriger Schnitter, welche das Korn mit den Sicheln abschneiden; im Vorgrund wird dasselbe zu Garben zusammengebunden.

Zur Rechten steht ein mit weissen Stieren bespannter Wagen, zu dem Jungfrauen die Garben hinaufreichen, die ein Jüngling empfängt; ein andrer, der Führer des Wagens, lehnt sich an den einen der Stiere. In der Mitte ist ein breit gewölbter Baum, welcher kühlen Schatten verbreitet; darunter sitzt ein Mann, die Sichel schärfend; neben ihm drei Mädchen, die eine leis schlummernd, die andre einen Kornblumenkranz windend; die dritte reicht einem Jünglinge, der nebst zwei andern in fröhlichem Gespräche hinter den Mädchen steht, einen Becher. Die ganze Mittelgruppe ist im Schatten, während die Seitengruppen hell von der Sonne beleuchtet werden; hiedurch sondern sich die Hauptmassen und Scenen der Handlung auf eine klar ersichtliche Weise von einander und geben dem reichen, mannigfach bewegten Ganzen eine angenehme Ruhe, ein wohl übereinstimmendes Verhältniss für das Auge. In tieferer Ferne erblickt man noch andre Schaaren von Schnittern, und als Begrenzung des Horizontes einen blauen Bergzug, der sich gegen den klarsten Himmel erhebt. Das Gefühl von Anmuth und Kraft, welche die Arbeit zum erheiternden Spiele umgestalten, weht durch das ganze Bild; bei den kleinen Dimensionen desselben sind die zahlreichen Figuren, die sich im lieblichsten Wechsel hin und wieder bewegen, in gleichmässiger Zartheit ausgeführt; so wird es dem Gemälde nirgend an Freunden und Bewunderern fehlen.

Erinnerungen aus Spanien von Wilh. Gail. Nach der Natur und auf Stein gezeichnete Skizzen aus dem Leben in den Provinzen Catalonien, Valenzia, Andalusien, Granada und Castilien, mit Fragmenten maurischer und altspanischer Architektur und Veduten, nebst erläuternden Auszügen aus dem Tagebuche des Herausgebers. München, literarisch artistische Anstalt. Fol.

(Museum 1837, No. 22 f.)

Wir besitzen bereits manch ein mehr oder minder umfangreiches Prachtwerk, welches uns landschaftliche Ansichten und Darstellungen der architektonischen Monumente Spaniens vorführt; aber das eigenthümliche Leben, der Charakter und die Sitte des spanischen Volkes ist bisher noch nicht in genügender Weise bildlich dargestellt worden, und wo sich dergleichen vereinzelt vorfindet, da bemerkt man in der Regel, dass mehr nur die äusseren Formalitäten der Kostüme und Gebräuche, als die innerlich nationellen und provinziellen Eigenthümlichkeiten der Menschen aufgefasst sind. Hierin besteht der wesentliche Vorzug des oben angeführten Werkes vor allen uns bisher bekannt gewordenen. Es führt uns unmittelbar in das Leben und Treiben des Volkes ein und bildet mit Geist, aber auch mit Unbefangenheit und Treue die Erscheinungen des Lebens nach. Es trägt durchaus den Stempel einer freien, objectiven Auffassung, und die leichte Ausführung der Blätter, welche der Herausgeber selbst nur als „Skizzen“ bezeichnet, weiss doch überall in Gestaltung, Geberde und Physiognomie, im Verkehr des Einzelnen unter der Umgebung, welche aus Gewohnheit und Bedürfniss hervorgegangen ist, in den Andeutungen der klimatischen Verhältnisse das Bedeutende und Entscheidende genügend

hervorzuheben. Dabei fehlt es diesen Skizzen nicht an interessanten Andeutungen des historischen Hintergrundes, auf welchem sich das Leben des spanischen Volkes entwickelt hat, und wie in den dargestellten Volksscenen hier und da ein alterthümliches Gebäude sichtbar wird, so sind mehrere Blätter auch selbständig der Darstellung von Architekturen oder von besonders merkwürdigen Theilen derselben gewidmet.

Wir geben eine kurze Uebersicht der, auf den 30 Hauptblättern des Werkes und in den Vignetten des Textes enthaltenen Darstellungen. Wir sprechen zuerst von den wichtigsten architektonischen Monumenten und beginnen mit denen, welche der romantischen Periode der maurischen Herrschaft angehören. Schon der äussere Umschlag des Werkes gehört hieher. Er ist mit einem kunstreich ineinander gefügten Ornament versehen und mit buntverschlungenen Rahmen und Koransprüchen umgeben, alles dies den Verzierungen des Königsschlosses der Alhambra entnommen. Die Titelvignette enthält, in einer geschmackvoll leichten Federzeichnung ein Bild des vielbesungenen Löwenbrunnens im mittelsten Hofe der Alhambra. Die Dedication (an den Kronprinzen von Preussen gerichtet) ist mit der Darstellung eines mächtigen Burgthores umgeben, welches, wenn wir nicht sehr irren, ebenfalls demselben Gebäude angehört. Nur Ein Blatt (T. 19) giebt uns eine Ansicht des Innern der Alhambra; es ist der reizende Myrthenhof mit seinem weiten Bassin und der überaus anmuthigen Bogenstellung zur Seite des Wassers; durch eine geöffnete Thür blickt man zugleich tiefer, in die Säulenstellung des Löwenhofes hinein. Das Aeussere der Alhambra führt ein andres Blatt (T. 15) vor; es ist der Blick von dem gegenüberliegenden Garten des Generalife aus; malerisch erheben sich die Mauern, Thürme und Pavillons des alten Königsschlosses über dem steilen Abhange, aber bedeutend ragt wiederum über sie der stolze Palast Carls V. empor; in der Tiefe erblickt man einen Theil der Stadt (Granada) und der fruchtbaren Vega. Das Blatt ist mit wenigen Mitteln gearbeitet und doch von trefflich malerischer Wirkung. — Die Alhambra ist der letzte Glanzpunkt des maurischen Lebens; ebenso wird auch die ältere Kunst des fremden Volkes in verschiedenen Beispielen vorgeführt. Hier ist vor allen das Blatt (T. 12) zu nennen, welches eins der Portale der altberühmten Moschee von Cordova vorführt; schwer, streng und dazu mit überreichem, fabelhaft buntem Schmuck angefüllt. Wie die Architekturen der Alhambra, so ist uns auch die Moschee von Cordova aus früheren Abbildungen bereits wohlbekannt; aber hier verschwindet die geometrisch genaue Aufnahme vor der unmittelbaren, malerischen Auffassung, und die höchst geistreiche Staffage der beiden Pfaffen, welche so eben heraustreten und den jungen Damen wie dem alten Bettler ihren wohlthätigen Segen spenden, versetzt uns unwillkürlich an Ort und Stelle; wir möchten dies vorzügliche Blatt in Farben ausgeführt sehen. Dieselbe alterthümliche Zeit maurischer Architektur vergegenwärtigt uns das (schon aus Delaborde bekannte) Fenster — oder wahrscheinlicher, wie der Herausgeber bemerkt, die Einfassung einer Nische, welche im Kreuzgange des Orangenhofes der Kathedrale von Taragona vermauert ist (T. 6). Dem Uebergange der älteren zur späteren Zeit dürfte das Sonnenthor zu Toledo mit seinen mächtigen Thürmen und dem zierlicheren Zwischenbau angehören, welches wir auf T. 10 in einer malerischen Ansicht vor uns sehen.

Verwandten Geist mit der maurischen Kunst, wenn auch im Allgemeinen weniger in der einzelnen Bildung der Form als in dem zu Grunde

liegenden Gefühle, lassen nicht selten auch diejenigen spanischen Architekturen erkennen, welche dem christlichen Mittelalter angehören. Doch ist unsre Kunde von diesen Gebäuden bisher durch bildliche Anschauung nicht in gleichem Grade begünstigt worden; so müssen wir das hier Dargebotene, wie wenig Punkte dasselbe auch nur berührt, doch mit vorzüglichem Danke aufnehmen. Zuerst erwähnen wir des schon genannten Orangenhofes vor der Kathedrale zu Taragona (T. 5). Der erläuternde Text bemerkt hiebei: „Eine wesentliche und überaus reizende Eigenthümlichkeit der Hauptkirchen Spaniens ist der mit jeder derselben in Verbindung stehende — mit verschiedenen Bäumen und Brunnen des klarsten, mit Fischen belebten Wassers benetzte — Garten, von der darin vorherrschenden Baumgattung „Orangen- oder Myrthenhof" genannt. Wer die Innigkeit jener Gefühle kennt, mit der die heilige Dämmerung eines ehrwürdigen alten Domes das Gemüth umfasst, und in dieser Stimmung aus jenen dunkeln Träumen in diesen luftigen heitergrünen und stillen Vorhof tritt, wird eine Wonne empfinden, die kein Baustyl erregen kann, der nicht die Elemente des murmelnden Wassers, der sinnigen Pflanzen und des heiteren Himmels mit den Gebilden phantastischer Sculpturen so innig zu verbinden weiss. Der Grund der Entstehung dieser — für Jedermann zugänglichen — Kirchengärten ist gewiss climatisch, und findet sich bei der alten Moschee von Cordova, wie bei allen christlichen Kirchen der frühesten Zeit in Spanien [1]). Die Kathedrale in Taragona selbst soll römischen Ursprungs, und — nachdem sie 1299 zur christlichen Kirche umgewandelt — eingestürzt und so lange verlassen geblieben sein, dass Bäume, welche in ihrem Innern wurzelten, weit über das Gemäuer emporgeragt haben. Ihre zweite Restauration im spanisch-gothischen Style mit dem Vorhofe von vergrössertem Umfange mit zweifachen, übereinander stehenden Bogengängen umgeben, widerstand den Unbilden der Zeit bis auf jene des Befreiungskrieges im Jahre 1810, welche sie jedoch auch nicht weiter, als bis zu der pittoresken Ruine zerstören konnten, in der sie sich neben ihrem Orangenhofe auf dem fünften Blatte darstellt, und mit der dunklen Farbe ihrer Ziegel einen malerischen Anblick gewährt." Auch dieser Gegenstand ist bereits in Delaborde's Reise, sogar von einem nur wenig verschiedenen Standpunkte aus, dargestellt worden, doch nicht mit gleicher Genauigkeit in leichter Auffassung der architektonischen Details. Höchst interessant ist die Structur des (unteren) Bogenganges im Kreuzhofe: leichte Halbkreisbögen, von Säulen getragen, ihrer drei von einem höheren Spitzbogen zusammengefasst, die Spitzbögen aber durch Pfeiler und Halbsäulen, welche bis zu dem buntgeschmückten Gesimse emporlaufen, von einander getrennt. Darüber erheben sich die hohen kahlen Mauern der Kirche, die nur an der, mit horizontalem Gesims abgeschlossenen Giebelfront durch ein gothisches Radfenster ausgefüllt werden. Sehr alterthümlich macht sich die Chornische, deren Gesims von Rundbögen getragen wird, welche auf grösseren oder kleineren Consolen ruhen; es hat Etwas, das auf den ersten Anblick an römisches Werk erinnern möchte.

[1]) Eine solche Einrichtung gehört überhaupt zu der ältesten Anlage christlicher Kirchen und findet sich ebenso in den Beschreibungen der altrömischen Basiliken, wie in der Sophienkirche zu Constantinopel. Auch finden sich in Italien noch mannigfache Reste von Anlagen ähnlicher Art.

Zu den älteren Werken christlicher Architektur gehört ausserdem der Kreuzgang von St. Paul in Barcellona (Vignette im Text), der an die zierlich byzantinischen Kreuzgänge nordischer Architektur erinnert; die Bögen, welche die nach der Tiefe gekuppelten Säulchen verbinden, sind der bekannten, gebrochenen, halbrosetten-artigen Bogenform auf gewisse Weise ähnlich. Doch darf hier von Bögen eigentlich nicht die Rede sein, da die Steine horizontal übereinander liegen und sich nur — jenem uraltesten Ueberdeckungsprincip analog — kragsteinartig tragen; auch ist hiedurch die ebenerwähnte rosetten-artige Form nicht unwesentlich modificirt. — Mehrere Blätter sind den Beispielen gothischer Architektur gewidmet; drei der bedeutendsten von ihnen führen uns aber nicht die Ansichten ganzer Gebäude, sondern nur einzelner Theile, und zwar oberer Bekrönungen derselben, vor; es ist interessant, hierin detaillirte Beispiele von dem besonderen Formengefühle der spanisch-gothischen Kunst vor sich zu sehen. Von der nordischen unterscheidet sich letztere, wie es scheint, — und wie es überhaupt bei den südlich-gothischen Gebäuden gefunden wird, — durch das Vorherrschen der Horizontallinie, oder vielmehr durch eine bestimmt begränzte Einrahmung der bewegteren Formen dieses Baustyles; dagegen sind die Details in einer eigenthümlichen Weichheit und Fülle gebildet, ohne die Schärfe der deutschen und ohne die Nachahmungen antiker Formen, welche letzteren im Italienischen oft störend hineintreten, sondern mehr in einer gewissen leisen Hinneigung zu dem schwungvollen Charakter der eingewanderten orientalischen Kunst. Das erste dieser drei Blätter (T. 1) gehört dem Rathhause von Barcellona an; das zweite (T. 11) der Börse von Valenzia, welche von Jacob von Arragon im dreizehnten Jahrhundert erbaut und um 1480 durch Ferdinand den Katholischen restaurirt wurde; eigenthümlich macht es sich bei letzterer, wie die, in geringen Abständen angeordneten gothischen Spitz-Pfeiler zwar, dem Style gemäss, über das Hauptgesims emporragen, aber doch nur an breitere, zinnen-artige und in Kronen ausgehende Mauerstücke anlehnen. Das dritte Blatt (T. 16) giebt einen Theil der Chorverzierungen an der Kirche de los Reyes in Toledo. Diese Kirche wurde, während König Ferdinand die Mauren bekriegte, von der Königin Isabella in Folge eines Gelübdes für den glücklichen Erfolg des Krieges, und zwar in den Jahren 1494—1498 erbaut, wie die Chronik des Gebäudes besagt, welche auf einem an allen Hauptmauern desselben fortlaufenden Schriftbande in castilischer und lateinischer Sprache enthalten ist. Die mitgetheilte Dekoration ist in prachtvollem, spätgothischem Style ausgeführt: Feld an Feld nebeneinander, und durch Heiligen-Statuen geschieden, sieht man kolossale Adler, welche das castilische Wappen tragen, das unterwärts durch Löwen vertheidigt wird und zu dessen Seiten überall ein Joch und ein Bündel Pfeile (Symbole der Stärke und Eintracht) befindlich sind. — Sodann ist hier noch der Hof der Kathedrale von Sevilla (T. 20) zu erwähnen, welcher auf der einen Seite einen Flügel der Kathedrale, unvollendet, im barock gothischen Style, und daneben den älteren Glockenthurm zeigt. Dieser ist, mit Ausnahme des oberen Aufsatzes, wiederum noch ein zierlich arabisches Werk und führt auch noch gegenwärtig den arabischen Namen „la Giralda“, — die Stolze. Eine Schlussvignette endlich giebt ein Bild des Quai's von Sevilla am Guadalquivir, mit dem mächtigen „Torre del oro“, dem Thurm, in welchem das erste, von Columbus aus Amerika eingeführte Gold aufbewahrt wurde, und mit der Kathedrale in der Ferne.

Doch haben wir uns bei den, dem Raume nach mehr untergeordneten Theilen des Werkes vielleicht schon zu lange aufgehalten; es ist nöthig, dass wir auch auf dasjenige, worin sein eigenthümlichstes Verdienst besteht, einen Blick werfen, auf die Darstellungen spanischen Lebens und nationaler Sitte. Hier stellt sich dem Beschauer eine reiche Folge von Genrebildern vor, die, wie sie mit Lebendigkeit in das fremde Lokal einführen, so sich nicht minder in wohlgefälliger Weise zum künstlerischen Ganzen abrunden. Von den Mönchen vor der Pforte der Kathedrale von Cordova haben wir bereits gesprochen. Die Geistlichkeit bildet (oder müssen wir heutiges Tages etwa schon sagen „bildete"?) ein sehr bedeutendes Ingrediens im spanischen Leben, und so begegnen wir den Personen ihres Standes noch mehrfach in den vorliegenden Blättern. So gleich zu Anfang des Werkes (Bl. 2), wo zwei von ihnen als Reisende vor dem alten arabischen Thore von Alcala la real halten: der eine hager, nachdenklich, im Dominikaner-Habit, sitzt auf einem reich behängten Maulthiere; der andre, ein Franziskaner, wohlbeleibt und lebhaft, frägt einen herzutretenden Jägersmann nach der Herberge, während ein mit einer Decke bekleideter Knabe bettelnd sein Mützchen hinstreckt; beide Mönche mit den langen, seitwärts aufgekrämpten Sonnenhüten bedeckt. — Zwei andre Mönche, einem gemeinsamen Orden angehörend, aber in gleichem Contrast der Persönlichkeit sehen wir auf Blatt 14, am Strande von Malaga; sie sprechen mit einem wohlgeputzten Reiter, dessen Kleidung die kecke Würde eines Majo verräth, und der seine Maja, nicht minder zierlich kostümirt, neben sich sitzen hat. Ein altes Tabernakel zur Seite, ein Klosterbau im Hintergrunde charakterisiren die interessante Lokalität. — Majo und Maja, den Glanz des Volkslebens bezeichnend, finden wir auf Blatt 17 wieder, wo sie, die Castagnetten schwingend, lebhaft und keck bewegt, den Bolero tanzen. Zuschauendes Personal zur Seite; darunter ein Mönch vornehmeren Ordens und ein Knäbchen im Franziskanerhabit, der seinen Hampelmann ebenfalls zum Tanze aufzieht. — Saumthiere, mit schweren Waarenballen bepackt, mit Quasten, Schellen und Glöckchen behängt, ziehen auf Bl. 4 an uns vorüber; es ist eine der wilden, unfahrbaren Strassen in der Sierra Morena; auf dem einen Thiere sitzt der Führer des Zuges, der sich in fröhlichem Gespräche zu seinem Mitreisenden, einem älteren, in den Mantel gehüllten Reiter, zurückwendet. Schiessgewehre deuten auf die Sorge für die Sicherheit des Zuges, ein Kreuz am Wege, mit dem Namen eines Erschlagenen, auf die Nothwendigkeit dieser Vorsicht. — Den Räuber selbst führt uns Bl. 7 vor; es ist der berühmte Jose Maria, in der Majo-Tracht auf stolzem andalusischem Rosse sitzend, zwei bewaffnete Gesellen zur Seite. Hier jedoch ist nichts mehr von ihm zu fürchten, da uns der erklärende Text belehrt, dass er durch einen Contract mit der Regierung sich bewogen gefunden hat, sein früheres Leben mit dem entgegengesetzten Geschäft eines Wächters der Strassen zu vertauschen. — Das Gewerbe des Räubers und des Contrebandisten sind nahe verwandt; auf Bl. 3 sehen wir einen solchen vor einer valenzianer Venta (Wirthshaus) sitzen, sein schwer bepacktes Ross neben ihm; er spricht mit den Leuten des Hauses, die sich durch ihre einfache Tracht und durch ihr mönchs-artig geschorenes Haupthaar von den andern Provinzen wesentlich unterscheiden. Eine zweite Venta desselben Landes mit mancherlei bäuerlichem Volk ist auf Blatt 18 dargestellt. — Noch andre Blätter führen uns in das Treiben des Landbewohners ein. So Blatt 8, das Dreschen des

Getreides in der Mancha, luftige Pferde, die, an ein leichtes Brett gespannt, im Kreise über das ausgebreitete Korn hinjagen, und Blatt 9, ein ungefüger Getreidewagen mit der zugehörigen Familie. — Auf Blatt 13 endlich sehen wir die Promenade von Sevilla vor uns, wo hohe und niedere Stände, Frauen, Geistliche, Militairs, Bettler u. s. w. durcheinander wogen; im Vorgrunde die nöthige Bude eines Wasserverkäufers.

Das gesammte letzte Drittheil des Werkes (10 Blätter und mehrere Vignetten) enthält Darstellungen des Stiergefechtes. Hier entwickelt sich uns in anschaulichster Weise das Bild dieses merkwürdigen und interessanten Schauspiels in seinen verschiedenen Stadien; wir glauben, dass gerade diese Blätter dem Herausgeber eine besondere Theilnahme sichern werden, indem hiefür die blossen Beschreibungen, wie wir deren allerdings besitzen, auf keine Weise zureichend sind, und in den Zeichnungen sich hier vorzugsweise das Talent einer lebenvollen, geistreichen Auffassung und Darstellung kund giebt. Die Lokalität ist Sevilla, und in mehreren der Blätter ragt ernst über das Amphitheater der Zuschauer der Dom mit seinem Glockenthurm herein. Zuerst (Nr. 1) werden wir in den Vorhof geführt, wo die verschiedenen handelnden Personen des ernsten Schauspieles in ihren Vorbereitungen beschäftigt sind. Dann sehen wir (Nr. 2) den Zug der Kämpfer vor einem alten Marienbilde halten und die Mutter der Gnaden ernstlich um Hülfe in dem bedrohlichen Spiele anflehen; zur Seite der pathetische Alguazil in altspanischer Tracht. Da öffnet sich die Pforte unter dem Marienbilde (Nr. 3), und heftig stürmt der Stier auf den ersten Picador los, der ihn aber mit sicherem, gewaltigem Lanzenstosse empfängt. Bedenklicher ist die Erwartung des zweiten Angriffes (Nr. 4), wo der Stier mit gesenktem Haupte, mit den Füssen scharrend, des günstigen Momentes harrt, während der Picador ihm straff und aufmerksam die Lanze entgegenstreckt und die Banderilleros ihn mit ihren Mänteln scheu zu machen suchen. Aber der Picador ist mit seinem Pferde niedergeworfen (Nr. 5) und wüthend bohrt der Stier seine Hörner in das Fleisch des Pferdes, während der zweite Picador zur Hülfe heransprengt und die Banderilleros nicht minder beschäftigt sind. Zu Fusse verlässt der erste den Kampfplatz (Nr. 6), ohne jedoch Hut und Lanze schmachvoll verloren zu haben, während einer der Wärter den Sattel trägt und die andern Kämpfer den Rückzug zu decken bemüht sind. Dann (Nr. 7) geht das leichte Spiel der Banderilleros los, welche den furchtbaren Gegner im zierlichsten Tanze necken und durch die klappernden Banderillen, die sie ihm an den Leib schleudern, seine Wuth zu immer höherem Grade steigern. Von ihm verfolgt lassen sie ihm (Nr. 8) die Mäntel über den Kopf fallen oder schwingen sich, im Momente der Gefahr auf die sicheren Barrieren. Aber in kühnem Fechterschritt tritt (Nr. 9) der Matador dem mächtigen Thiere entgegen, bohrt ihm den Degen bis ans Heft ins Genick, dass die gewaltigen Glieder, noch im Sprunge, zusammenbrechen. Der wilde Jubel, unter welchem der Getödtete von dem buntgeschmückten gallopirenden Maulthiergespann hinausgeschleift wird (Nr. 10), um einem gleich gewaltigen Nachfolger Platz zu machen, beschliesst die Scene.

Der erläuternde Text, der sich namentlich über die Angelegenheiten des Stiergefechtes ausbreitet, auch einen ganzen Anschlagzettel einer solchen Feierlichkeit mittheilt, ist in einer schlichten, ansprechenden Weise geschrieben. — Wir wünschen, dass der Herausgeber, dessen Mappen gewiss noch viel Anziehendes über jenes merkwürdige und noch immer

so wenig gekannte Land enthalten, bald mit einer Fortsetzung seines Werkes aufs Neue vor dem Publikum erscheinen möge. —

Wir verbinden mit der Anzeige des eben besprochenen Werkes die eines andern von verwandtem Inhalte, von welchem uns so eben zwei Lieferungen vorliegen:

Souvenirs de Grenade et de l'Alhambra par Girault de Prangey. Lithographies, executées d'après ses tableaux, plans et dessins faits sur les lieux en 1832 et 1833. Paris 1836. Fol.

Dies Werk unterscheidet sich von dem des deutschen Künstlers zunächst dadurch, dass es einem enger geschlossenen Bezirke angehört, und dass es nicht vorzugsweise das Leben des Volkes, sondern nur landschaftliche und architektonische Ansichten giebt; dann aber enthält es nicht Skizzen, sondern sorgfältige, von verschiedenen französischen Künstlern ausgeführte lithographische Blätter. In diesen tritt uns allerdings eine höchst vorzügliche Technik, wie wir es nur von den besten Leistungen der französischen Kunst gewohnt sind, entgegen; aber wir können es nicht unbemerkt lassen, dass dabei zum Theil jene frische Unmittelbarkeit, welche in dem deutschen Werke so anziehend wirkte, verloren gegangen ist, in mehreren der Veduten sowohl, wie vornehmlich in der Staffage. Doch gewährt auch in seiner Weise noch das französische Werk mannigfaches Interesse; einige der Blätter namentlich sind von meisterhafter Vollendung.

Eine Gesammt-Ansicht von Granada, mit den Schneehäuptern der Sierra Nevada, die über der Alhambra hereinragen, eröffnet das Heft. Von schöner Wirkung ist eine Ansicht der Alhambra (etwa unterhalb des Generalife aus genommen) und eine zweite des Thores, welches zu dem Schlosse einführt, mit dem Niederblick auf die Ebne. In zierlichster Ausführung zeigt sich eine Darstellung des Löwenhofes, in den man durch die schlanken Säulen der Vorhalle hineinblickt, und eins der bunten Gemächer des Palastes, das Kabinet der Infanten. Mehrere Blätter führen sorgfältig gezeichnete architektonische Details der Alhambra vor. — Mit besondrem Vergnügen haben wir die folgenden Blätter betrachtet: Ein Blick durch die Laubengänge des Klosters San Domingo, durch welche das Sonnenlicht mit schwerer Glut hereinzittert; zwei kleine, eigenthümlich malerische Ansichten alter Baulichkeiten in der Alhambra und auf dem Albaycin; und eine Ansicht des seltsamen Gartens im Generalife. Diese Blätter zeichnen sich auch vornehmlich durch eine geistreich freie Behandlung aus.

Ausstellungs-Literatur.

(Museum 1837, No. 23.)

Wir hätten diesen Titel füglich bereits früher in Anwendung bringen können. Ein grosser Theil der Kunst-Ausstellungen, die sich heutiges Tages in allen, nur auf einige Bedeutung Anspruch machenden Städten

Deutschlands wiederholen, führt Hand in Hand mit diesen dem Publikum auch zugleich sein eignes kritisches Blatt zu. Man will die Kunst-Kritiken nicht mehr allein in den allgemeinen Tage- und Wochenblättern, nicht mehr beiläufig neben den Gegenständen der Politik, der Conversation, der Literatur, der Mode empfangen; man will das, woran man sich mit eignen Augen ergötzt hat, auch in selbständig geschlossenem Raume ausgesprochen sehen und so zur fortgesetzten Unterhaltung, zur Schärfung des Urtheils, zur bleibenden Erinnerung aufbewahren. Gewiss ist die Erscheinung dieser kleinen Ausstellungsblätter nicht eigentlich auf Rechnung derer, die sie schreiben, zu setzen; wäre nicht ein Publikum da, welches ein wirkliches Verlangen nach ihnen hätte und dieses Verlangen durch den Ankauf der Blätter bestätigte, so würden sie, wie es einmal der Lauf der Dinge ist, nicht füglich erscheinen können. Allerdings zwar lässt es sich voraussetzen (und es beweist sich im Einzelnen auch durch die That), dass nicht alles, was in solcher Weise geschrieben wird, Meisterwerk sei; auch würde dergleichen, wenn es nur als eine vereinzelte Erscheinung auftauchte, nicht eben eine aussergewöhnliche Beachtung verdienen. Dadurch aber, dass die Kritiken dieser Art eine so grosse Ausdehnung gewinnen, lassen sie sich bereits als ein Organ des Volkes betrachten, heben sie durch den Widerspruch des Einen gegen das Andre die Einseitigkeit des Urtheils auf und bilden sie ein nicht zu übersehendes Zeugniss über das Verhalten des Publikums zu der neu emporstrebenden Kunst. Möchten es sich doch die Bibliotheken, sowie die Privat-Sammler literarischer Ephemeren, angelegen sein lassen, auch von diesen flüchtigen Erscheinungen möglichst vollständige Sammlungen anzulegen! Gegenwärtig wird dies noch mit leichter Mühe möglich sein; in zehn oder zwanzig Jahren, wenn diese merkwürdige Ausstellungsperiode vorübergegangen ist (und sie wird und muss, als eine nur vermittelnde Erscheinung, vorübergehen) dürfte es seine bedeutenden Schwierigkeiten haben; aber erst dann wird man den Werth, alles Geschriebene der Art in durchgreifender Uebersicht vor sich zu sehen, vollständig beurtheilen können.

Unter den neuen Erscheinungen, welche uns so eben vorliegen, erwähnen wir zuerst der Hannoverschen Kunstblätter für 1837 (10 Nummern, 40 S. in gross 4.). Diese Blätter sind nicht eine Fortsetzung der von Osterwald für die beiden vorangegangenen Jahre herausgegebenen Blätter gleiches Namens, welche sich durch ihre, mit der Feder gezeichneten Skizzen der bedeutendsten unter den besprochenen Bildern vor allen bisherigen Unternehmungen der Art ausgezeichnet haben; sie sind als „Extrablätter" der von G. Harrys redigirten „Posaune" erschienen. Sie besprechen in mannigfacher Weise die Erscheinungen der diesjährigen hannoverschen Ausstellung, die sich, wie die früheren, durch einen namhaften Reichthum an Bildern aus München auszeichnete. An Düsseldorfern findet sich dabei jedoch ebenfalls kein Mangel; mehr an Berlinern, Dresdnern u. s. w., dagegen Holland und Frankreich diesmal in anziehender Weise beigesteuert hatten. Für die fehlenden Umrisszeichnungen, die man nicht gern vermisst, werden ausführliche Biographieen vaterländischer Künstler mitgetheilt, wofür dem Redacteur besonders Dank zu sagen ist. Unter diesen begegnet uns zuerst Carl Oesterley, geb. 1805 zu Göttingen; daselbst von 1821 bis 24 studirend und zum Doctor promovirt; 1824 bis 27 in Dresden künstlerischen Studien obliegend; 1827 bis 29 in Italien thätig; dann nach Göttingen zurückkehrend, als Privatdocent, seit 1831

als Professor die neuere Kunstgeschichte lehrend; mannigfach für Verbreitung des Kunstinteresse thätig; endlich seit Errichtung des hannoverschen Kunstvereins auch mit eignen grösseren Gemälden historischer Art — und zwar mit glücklichstem Erfolge — beschäftigt und zur Vervollkommnung seines Colorits auf einige Zeit in Düsseldorf ansässig. — Ferner August von der Embde, zu Cassel im Jahre 1780 geboren, erst spät der Ausübung der Kunst sich annähernd, 1804 und 5 auf den Akademieen zu Dresden und Düsseldorf thätig; als Portraitmaler vielfach und glücklich beschäftigt (man zählt von ihm bis jetzt 428 Portraits); endlich auch er vornehmlich erst seit Bestehen des hannoverschen Kunstvereins zu anderweitigen Leistungen, zu jenen Genrebildern, die so allgemeinen Beifall gefunden haben, angeregt. — C. W. Tischbein, W. Ahlborn u. A. —

Wir deuteten schon oben an, dass nicht alle Erscheinungen dieser Ausstellungs-Literatur meisterhaft sein werden; im Gegentheil findet sich auch wohl Manches, das man lieber ungelesen lässt. Ein gewissenhafter Recensent kann in solchen Fällen nicht anders, als das Publikum beneiden, welches sich mit einer Lectüre von zwei Seiten beruhigen darf. Der Recensent muss bis auf die letzte, enggedruckte Seite ausharren, das ist seine Pflicht; er soll das Publikum nicht blos auf angenehme Pfade leiten, er soll es auch von den widerwärtigen zurückhalten; dazu muss er diese kennen. Dazu gehört Geduld, viel mehr Geduld, als diejenigen meinen, denen die Früchte seines Fleisses zu Theil werden. — Doch ich wollte nicht von Recensenten sprechen, sondern von den neusten Ausstellungs-Berichten; zur Erklärung des Vorausgeschickten bemerke ich somit nur, dass ich so eben die „Kreuz- und Quergedanken eines Dresdener Ignoranten vor den Düsseldorfer Bildern, über die Düsseldorfer Bilder und manches Andre, von Heinrich Paris. Zur Erinnerung für Freunde. Zweite durchgesehene Auflage. Dresden und Leipzig, 1837" durchgelesen habe. Der Titel des Werkes (56 enggedruckte Seiten) ist vielleicht das Einzige, was nicht übel gewählt ist. Die Gedanken gehen in der That kreuz und quer: — gegen deutsches Wesen, gegen die neue Zeit, gegen das Unkünstlerische des Christenthums, z. B. gegen die Darstellungen des Abendmahles (an Leonardo's unsterbliches Meisterwerk scheint der Verfasser hiebei, wie an so vieles Andre, nicht gedacht zu haben) u. s. w.; dann liegt dem Ganzen eine höchst merkwürdige naive Ignoranz zu Grunde, in Bezug auf Geschichte im Allgemeinen, wie auf die Kunstgeschichte insbesondre, über welche beide der Ignorant sich gleichwohl sehr dictatorisch auslässt; über die Gegenwart nicht minder, z. B. darin, dass er die Münchner Schule gänzlich ignorirt. U. s. w., u. s. w. — Wenn man aber das Büchlein gelesen hat, dann auch noch die gesammten, in modern anspruchvoller Weise vorgetragenen Aussprüche zu widerlegen, diess hiesse von einem Recensenten zu viel verlangt; auch kann er ein solches Geschäft um so eher von sich ablehnen, als in der That bereits „Drei Briefe zur Widerlegung der Kreuz- und Quergedanken eines Dresdener Ignoranten etc. von Herm. Frhr. von Friesen, April 1837, Dresden" (42 Seiten) erschienen sind. Diese enthalten eine würdige Widerlegung der Hauptpunkte obiger Schrift, namentlich was die christliche Grundlage der modernen Kunst, was die Bedeutung der jüngst vergangenen, neu-alterthümlichen Bestrebungen anbetrifft u. s. w. Auch wird hier von den grossartigsten Bildern der Ausstellung, Lessing's Hussiten und Bendemann's

Jeremias, die der Ignorant merkwürdig missverstanden hatte, eine treffliche Charakteristik vorgelegt. Sehr Vieles freilich wäre noch gegen die Masse der in der ersten Schrift enthaltenen unwahren oder schiefen Ansichten zu sagen gewesen; aber es ist Niemand zu verdenken, wenn er die Langeweile scheut; und gewiss hat die letztere Schrift der ersten schon zu viel Ehre angethan.

Colleccion de las Vistas de los Sitios Reales y de Madrid, litografiadas de Orden del Señor Rey D. Fernando VII, y a su fallecimiento mandadas continuar por su Escelsa Esposa la Reina Gobernadora Doña Maria Cristina de Borbon. En su Real Establecimiento de Madrid. Gr. Fol.

(Museum 1837, No. 24.)

Wir haben kürzlich, bei Betrachtung der Gail'schen Skizzen aus Spanien, Gelegenheit gehabt, das spanische Volk in seiner nationalen Eigenthümlichkeit kennen zu lernen und zugleich einen Blick auf die romantische, ritterliche Vorzeit des Landes zu werfen, wie sich diese in den Monumenten des Mittelalters ausspricht.* Ein andrer Geist weht uns aus den, bisher erschienenen Theilen des vorgenannten Werkes entgegen, welches der Pracht der königlichen Hofsitze gewidmet ist; in diesen, deren Gründung dem Ende des sechzehnten und dem siebzehnten Jahrhundert angehört, ist bereits ein düstrer Ernst oder der Prunk der Etikette an die Stelle der früheren ritterlichen Zierlichkeit getreten; auch die moderne Staffage, mit welcher die vorliegenden Ansichten angefüllt sind, zeigt uns vielmehr das Ceremoniel des Hofes oder das allgemeine europäische Niveau der vornehmeren Stände, als den eigenthümlichen Charakter des Volkes. Aber auch in dieser Rücksicht bieten sie dem Beschauer mannigfaches Interesse. Ehe wir jedoch die einzelnen Abtheilungen näher betrachten, ist es nöthig, auf die künstlerischen Verhältnisse des Werkes, die uns einen namhaften Theil modern spanischer Kunstthätigkeit vorführen, einen Blick zu werfen. Es sind sämmtlich landschaftliche oder architektonische Ansichten, nach Gemälden von F. Brambilla lithographirt; die Auffassung, welche diesen Ansichten zu Grunde liegt, ist nicht sonderlich poetischer Art; selten sind die dargestellten Gegenstände so entworfen, dass sie sich zu einem geschlossenen Ganzen abrunden, noch seltner sind die Wirkungen des Lichtes, der Luft, der Wärme zur Hervorbringung ergreifender künstlerischer Effekte benutzt. An jene reizvolle Auffassung, in welcher z. B. einige Ansichten der Gärten zu Aranjuez von Velasquez (im Madrider Museum befindlich) gemalt sind, ist hier nicht zu denken. Es sind eben nur Nachbildungen vorhandener Gegenstände, unter einem willkürlich gewählten Rahmen abgeschnitten; aber sie tragen somit zugleich wenigstens die Gewähr einer äusseren Richtigkeit, welche Nichts für anderweitige Zwecke aufopfert, an sich. Dasselbe gilt von der lithographischen Technik; einzelne Blätter sind recht lebendig gearbeitet, andre ängstlich und geistlos, die Mehrzahl in einer gewissen mittelmässigen

Tüchtigkeit. Bei weitem die meisten der Blätter führen den Namen eines französischen Lithographen, Asselineau; unter diesen finden sich vorzugsweise die besseren. Der Staffage, die zumeist in grossem Reichthum angewandt ist, fehlt es noch mehr als den landschaftlichen Elementen an innerem Leben: die Figuren scheinen nur mit Zagen zu gehen, zu stehen und zu laufen; doch kann man nicht läugnen, dass gerade dies den ceremoniösen Eindruck, der schon dem Allgemeinen der Gegenstände einwohnt, in einer, noch mehr charakteristischen Weise hervorhebt. Auf einigen Blättern ist aber auch die Staffage gut, und lustig macht es sich, wie hier und da die Hof-Equipagen, mit galoppirenden Maulthierzügen bespannt, einherbrausen. Die Arbeit des Aetzens und Druckens scheint ungenügend; die Blätter haben durchweg etwas Rauhes und Hartes.

Die erste Abtheilung, aus 18 Blättern bestehend, führt den Titel: Colleccion de las Vistas del R. Sitio de San Lorenzo; 1832. Dies ist der königliche Landsitz des Escorials am Abhange des Guadarramagebirges, welcher zur Herbstzeit vom Hofe besucht zu werden pflegte. Seine berühmteste Zierde, denjenigen Gegenstand, zu dessen Erläuterung vornehmlich die vorliegenden Blätter dienen, bildet das mächtige Hieronymitenkloster des heiligen Laurentius, welches unter Philipp II. im Jahre 1563 von Juan Bautista de Toledo begonnen und 1584 von dessen Schüler Juan de Herrera vollendet wurde. Es ist ein ungeheures Viereck von 740 Fuss Breite und 580 Fuss Tiefe, auf mächtig gewölbten Substructionen ruhend, mit emporragenden Thürmen auf den vier Ecken, in der Mitte sich hindurch ziehend der Bau der Kirche, diese mit zwei Glockenthürmen am Eingange und mit einer gewaltigen Kuppel, welche von allen Seiten her als der Schlussstein des colossalen Werkes erscheint. Ansichten von verschiedenen Standpunkten aus, in grösserer oder geringerer Ferne aufgenommen, geben ein Bild der Gesammtmasse in ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit und in ihrem Verhältnisse zu der Umgegend, namentlich zu dem riesigen Gebirgszuge, der sich nahe hinter dem Kloster erhebt. Das ganze Gebäude trägt den Charakter eines imponirenden Ernstes, aber es liegt etwas Düstergewaltiges darin; lässt auch die majestätische Kuppel der Kirche die religiösen Zwecke des Baues nicht misskennen, so gemahnt derselbe, mit seinen endlosen Reihen kleiner Fenster, den Beschauer doch eher fast wie eine Festung oder wie ein Kerker; man ahnt es, dass dieser Bau dem Triumphe derjenigen Kirche errichtet ward, welche sich mit furchtbaren Waffen über ihre feindlichen Gegner erhob und wie ein blutiges Gericht über der Heiterkeit des Landes waltete. Auf einem der Blätter, einem der geistreichsten des ganzen Werkes, steigert sich dieser Charakter indess zu einer eigenthümlich poetischen Wirkung; hier lagert sich der Bau des Klosters bedeutsam über den kleinen Gebäuden der umgebenden Ortschaft, aber in einer noch ungleich grossartigeren Weise erheben sich im Hintergrunde die steilen Anhöhen des Gebirges, denen der Duft und Schimmer des Morgenlichtes, die landschaftliche Stimmung des Blattes angenehm erheiternd, zugesellt ist. — Eben jenen ernsten, strengen Charakter tragen dann auch die sämmtlichen Einzelheiten der Anlage, die auf mannigfach wechselnden Blättern vorgeführt werden. So zunächst die Eingangsseite des Ganzen, welche, der Hauptmasse nach schmucklos und nur an einigen Portalen mit schwerer Zierde versehen, wiederum vorzugsweise an den Festungscharakter erinnert. Der Vorhof der Kirche (*Patio de los Reyes*) ist nicht geeignet, die-

sen Eindruck sonderlich zu verwischen; namentlich die Façade der Kirche selbst, mit ihren beiden massiven Glockenthürmen, bringt eine trübe, dumpfe Wirkung in dem Gemüthe des Beschauers hervor. Nach unten zu hat die Façade grosse römisch-dorische Wandsäulen, über deren Gebälk sich die riesigen Gestalten biblischer Könige erheben; hinter letzteren und bis hoch an den Giebel empor ist nur eine öde, formlose Fläche, die aber nicht, wie man es so häufig bei italienischen Domen findet, ursprünglich für eine anderweitige Dekoration bestimmt gewesen sein kann. Das Blatt, welches den *Patio de los Reyes* darstellt, enthält, als reiche Staffage, zugleich eine militairische Parade und feierliche Kirchenprocession, die dem nordischen Beschauer ein eigenthümliches Interesse gewährt. So ist ferner auch das Innere der Kirche in einem strengen, aller Heiterkeit ermangelnden Style gebaut. Man hat sie mit der Peterskirche von Rom verglichen, aber es fehlt ihr die Pracht und der Schmuck dieses Gebäudes; die ganze Architektur besteht aus nüchternem römisch-dorischem Pilasterwerk, über dessen gänzlich zierdelosen Friesen die Gewölbe aufsetzen. Die bunten Gewölbmalereien von der Hand des Luca Giordano reichen nicht hin, diesen freudelosen Charakter der Architektur, welche fast an Steenwyck's Gefängnissbilder erinnert, aufzuheben. Zwei Blätter stellen das Innere der Kirche, von verschiedenen Standpunkten aus, dar; das eine den Hochaltar, das andre einen der Seitenflügel, in welchem ein eignes Monument von nicht unbeträchtlicher Grösse, in der Gestalt eines römisch-dorischen Kuppelbaues, errichtet ist; riesige Kerzen sind hier um die Stufen des Monuments aufgestellt und verbreiten eine eigenthümliche Beleuchtung durch die weiten Hallen der Kirche, die in diesem einzelnen Falle (als Lithograph erscheint hier wiederum ein Franzose, Blanchard) trefflich ausgeführt ist. Chor und Sakristei, auf besondern Blättern vorgeführt und mit der Darstellung solenner Ceremonien angefüllt, sind weniger anziehend; die Sakristei zeigt mannigfach barocken Schmuck und an ihren Wänden eine Reihe von jenen Gemälden grosser Meister, die ihrerseits nicht minder für den Ruf des Eskorials wirksam gewesen sind. Die Gruftkapelle, in welcher die Könige des Landes seit Philipp II. ruhen, führt den seltsam stolzen Namen des Pantheon; hier zeigt sich fast die grösste Pracht der Gesammtanlage: geschmückte korinthische Pilaster, zwischen denen Nischen angeordnet sind, in welchen — über einander, den Grabnischen der römischen Katakomben ähnlich, — die barock verzierten Särge der Könige stehen, jeder derselben mit dem Namen des darin Ruhenden bezeichnet. Doch noch ein zweites Blatt führt uns den Aufwand grosser Pracht vor die Augen; dies ist der weite gewölbte Saal der berühmten Bibliothek des Klosters, der mit Malereien und Stukkaturen bunt erfüllt ist. Die übrigen Räume, welche wir in diesen Blättern vor uns sehen, entsprechen wiederum dem strengen Geiste modern römischer Architektur, so die Ansicht der Haupttreppe, und vornehmlich der weite Klosterhof (*Patio de los Evangelistas*) der, in zwei Geschossen, mit massenhaften römischen Bogenstellungen umgeben ist. Zwei Ansichten endlich stellen ein Paar kleine königliche Villen in der Nähe des Klosters dar, deren Architektur indess nichts Beachtenswerthes enthält.

Die zweite Abtheilung des Gesammtwerkes: Colleccion de las Vistas del R. Sitio de Aranjuez, 1832, — enthält 27 Blätter. Aranjuez ist dasjenige unter den königlichen Lustschlössern Spaniens, in welchem der Hof, nach den strengen Vorschriften der Etikette, die Frühlings-

monate zubrachte. Aber es war auch für diese Zeit sehr wohl geeignet. Hier begegnet dem Auge nichts von jenem düsteren Ernste des Eskorials; fruchtbar grünende Gärten breiten sich in dem schönen Thale des Tajo hin, und die fürstliche Residenz selbst hat den Charakter eines einfacheren Privatbesitzes. Einen heitern Anblick gewährt eins der vorliegenden Blätter, auf welchem man, von einem höheren Standpunkte aus, die gesammte Ortschaft, das Schloss zur Seite, wie artiges Kinderspielzeug hingebreitet sieht; mehrere andre zeigen das Schloss in verschiedenen näheren Ansichten, indem es sich mit den Bäumen des Parkes in einer anmuthig landschaftlichen Weise verbindet. Es ist in einfachem italienischen Styl erbaut (ebenfalls noch unter Philipp II., von dem oben genannten Herrera) und nur die Hauptfaçade des inneren Hofes, mit ihren barock emporgebauten Giebeln, entwickelt in Etwas eine grössere Pracht. Die Gärten bestehen, nach verschiedenen Blättern zu urtheilen, grösseren Theils nur aus künstlerisch ausgebildeten Naturanlagen; insgemein wird uns der Spiegel des Flusses mit den hohen Uferbäumen an seinem Rande vorgeführt. Hier und dort ist der Fluss von Kähnen belebt; auf dem einen Blatte sehen wir die prächtige königliche Gondel und die Ufer mit unzählbaren Schaaren von Zuschauern bedeckt, wodurch ein ansprechendes Ganze hervorgebracht ist. Ebenso fehlt es nicht an leicht geschwungenen Brücken, unter denen besonders eine, die durch ein zierliches Hängewerk getragen wird, von eigen landschaftlichem Reize ist. Aber auch allerlei Künstlichkeiten sind vorhanden. So sehen wir auf einem Bilde (das wiederum jedoch als eins der besseren zu bezeichnen ist) eine Eremitenhütte, auf einem andern einen zierlich eingehegten kleinen See mit Insel-Pavillons, von denen der eine in der Gestalt eines kleinen ionischen Rundtempels, ein zweiter — schon der modernen Romantik angehörig — in gothischem Style ausgeführt ist. Dann sieht man eine Reihe von Fontainen, die, wie sie sich weniger durch Ueberfülle des Wassers und besondres Raffinement in dessen Vertheilung auszeichnen, um so mehr die Sculptur vorherrschen lassen. Einzelne dieser Sculpturen machen sich, wenigstens in landschaftlichem Bezuge, gut, andre aber nicht, wie z. B. bei der einen Fontaine ein dicker Bacchus, auf einem Fasse reitend, als die Hauptfigur erscheint. Auch finden wir kleinere Nebenorte dargestellt, unter denen sich namentlich die *Casa del labrador* als eine anmuthig einfache Villa zeigt. Sehr anziehend aber ist das Blatt, welches, in weiter Landschaft, eine Ansicht von Antigola, einem Oertchen im nahen Gebirge, giebt; durch den See im Vorgrunde, durch die ruhigen Massen der Bergzüge und die gute Beleuchtung bildet dies Blatt ein erfreuliches Ganze und führt uns, als ein seltnes Beispiel in dem ganzen Werke, entschieden in das südliche Lokal ein.

Die dritte Abtheilung ist die reichste; sie enthält 30 Blätter und führt den Titel: Collecion de las Vistas del R. Sitio de S. Yldefonso, 1832. San Ildefonso, als der Aufbewahrungsort einer grossen Anzahl bedeutender Kunstschätze bekannt, ist, wie das Eskorial, am Abhange des Guadarramagebirges belegen. Die landschaftliche Umgebung wird uns auf mehreren Blättern vergegenwärtigt, welche — mit grösserem oder geringerem Glück — See, Gebirg und Wald in die Grenzen künstlerischer Darstellung zu ziehen suchen. Namentlich ist unter diesen ein Blatt hervorzuheben, welches einen wilden Wassersturz darstellt; aber die gross-

artigen Motive der Natur sind hier nicht zu einer entsprechenden künstlerischen Wirkung durchgebildet. Die Architektur des Schlosses ist wenig bedeutend. die Hauptfaçade mit einer Reihe von Säulen im französischen Geschmack verziert. Auch über den Garten, in seiner landschaftlichen Anordnung, ist wenig zu sagen: nach einigen Blättern zu urtheilen, scheint hier der altfranzösische Styl mit den Kunststücken der Gartenscheere und dergl., in Anwendung gebracht. Aber den Glanz dieses Styles sieht man in der endlosen Menge prunkvoller Wasserkünste, mit denen der Park — und so auch die grössere Mehrzahl der vorliegenden Blätter — angefüllt ist. Bald sind es Cascaden, die sich, in sorgfältig gemessenen Abständen, schäumend übereinander ergiessen, bald gewaltige Strahlen, die mit Macht senkrecht emporgetrieben werden, bald Kreise kleinerer Fontainen vor barock ausgeschmückten Nischen u. s. w. Hier erhebt sich aus dem Mittelpunkte des Bassins eine ungeheure glänzende Wassergarbe, dort sind aussen und innen Köpfe am Boden angebracht, die in wildem Kampfe die Wasserbögen gegen einander speien. Vornehmlich ist es die Darstellung mythologischer Personen (und zwar in einem bedeutend manierirten Style), welche die Spiele des Wassers vermitteln hilft. So tragen die drei Grazien, sammt andern Huldinnen und Unholden die Schale, daraus der Springquell emporsteigt; oder es ist der Triumphzug des Meergottes in weitem Bassin, welcher die glänzenden Strahlen in die Lüfte sendet. Andromeda sieht man an den Felsen gefesselt, Perseus über ihr hängend und gegen den Drachen gewandt, der aus Rachen und Nüstern den Gischt emporspeit. Dann ist ein grossartiger Bau in verwunderlichem Zopfstyl aufgebaut; bunte, spielende, Cascatellen springen zu seinen Seiten herab; seltsame Häupter schiessen von oben weite Wasserbögen, wie zur Vertheidigung, nieder; und dazwischen baden sich, riesig gross und bronzeschwarz, die jungfräuliche Göttin der Jagd und ihre holden Nymphen. Ein andres Bassin ist rings von einem Kreise kolossaler Bronzefrösche umgeben, welche dicke Wasserstrahlen theils in die Luft, theils gegen den Mittelpunkt hin speien, in dessen glitzerndem, hoch verstäubendem Schaume — wie es die Unterschrift des Blattes besagt — Latona verborgen ist. Anderwärts sieht man, auf einem emporragenden Felsstück, einen kolossalen bronzenen Hippogryphen und darauf die geflügelte Gestalt der Fama, aus deren Helm, statt des Federbusches, ein 150 Fuss hoher Wasserstrahl emporschiesst; unter den Hufen des Pferdes stürzt, kopfübergewandt, ein ungefüger Dämon vom Felsen, während an dessen Fusse, unter dem Ueberhange des Wassers, günstigere Gottheiten in bequemer Ruhe liegen. U. s. w.

Soviel über die bisher erschienenen Lieferungen. Wie es mit der Fortsetzung des königlichen Werkes bei den dermaligen Zeitumständen sich verhalten möge, wissen wir nicht.

Stahlstich.

(Museum 1837, No. 25.)

Der Nürnberger Verein von Künstlern und Kunstfreunden hat als Gedächtnissblatt für das Jahr 1836 einen Stahlstich von Ph. Walter nach einem Gemälde von C. Kreul: „das Bäckermädchen", ausgegeben. Die Wahl des Gegenstandes müssen wir als sehr glücklich bezeichnen, indem derselbe ebenso auf den Beifall des grossen Publikums rechnen darf, wie er die Ansprüche des Kenners wohl zu befriedigen im Stande ist. Man sieht die geöffnete Thür eines Bäckerladens vor sich, auf deren Vorbau, sowie auf einer vorgerückten Bank und Korbe, über sauberen Leinentüchern Brode, Semmeln und Kuchen aufgebaut und geschüttet sind. Oberwärts rankt sich Wein an dem Hause empor. In der Thür lehnt die junge Verkäuferin und blickt zum Beschauer heraus; es ist eine frische, anmuthig kräftige Gestalt in einfacher, tüchtiger, zugleich nicht unmoderner Kleidung. Das blonde Köpfchen ist, fast wie in trüben Gedanken, ein wenig vorgeneigt, eine abgepflückte Sternblume, die sie aus dem vor ihr stehenden alterthümlichen Glase ergriffen hat, und deren Blätter zerstreut am Boden liegen, scheint anzudeuten, wohin ihre Gedanken gehen. Referent ist kein sonderlicher Enthusiast für die Sentimentalitäten, die uns in der heutigen Kunst nur zu häufig geboten werden; hier aber, bei der Gesundheit und Frische der ganzen Auffassung und bei der einfach derben Umgebung macht diese sentimentale Beimischung einen ganz ansprechenden Eindruck. Der Stich ($8^3/_4$ Zoll hoch und $7^1/_2$ Zoll breit) ist vortrefflich durchgeführt, mit einer Sorgfalt, Kraft und Freiheit, welche uns für die weitere Cultivirung des Stahlstiches bei grösseren Arbeiten die schönsten Erfolge verspricht; nur bei einzelnen Partieen dürfte noch eine gewisse vollere Breite der Taillen wünschenswerth sein. Wir hoffen im Interesse des Publikums, dass dies anmuthige Blatt bald in den Handel werde gegeben werden.

Ueber deutsche Denkmäler.

(Museum 1837, No. 26.)

Betrachten wir die Kunst-Interessen des heutigen Tages, je nachdem sie die höchsten Wechselverhältnisse zwischen Kunst und Leben, — somit die bedeutendste Einwirkung der Kunst auf das Leben zu ihrem Gegenstande haben, so ist es vor allen ein Kreis von Erscheinungen, der uns als grossartig und würdig entgegentritt, der — von den Privat-Intentionen der Künstler, von den Privatliebhabereien des Publikums absehend — für die Kunst einen gemeingültigen Inhalt, für gemeinsame Interessen des Volkes eine künstlerische Gestaltung in Anspruch nimmt. Es sind jene plastischen

Denkmäler, welche den gefeierten Männern des Vaterlandes durch freiwillig zusammengetragene Beiträge errichtet werden. In ihnen sehen wir die Kunst wiederum in ihrer höheren monumentalen Bedeutung anerkannt, sehen wir eine Gelegenheit eröffnet, für die Werke der Kunst jene edlere stylistische Behandlung, welche allein vor Willkür und Manier schützt, wiederzugewinnen, — nicht minder eine Gelegenheit für die Künstler, ihre Kräfte am würdigsten Gegenstande zu prüfen und zu entwickeln.

Auffallend aber muss es uns erscheinen, wenn ein Theil dieser, der Ehre des deutschen Volkes, dem Schmucke des deutschen Bodens gewidmeten Werke, — theils was die Erfindung, theils was die technische Ausführung betrifft, — Künstlern anvertraut wird, welche nicht der deutschen Nation angehören. Gewiss ist es in andern Rücksichten kleinlich und thöricht, an den starren Begriffen der Nationalität festzuhalten, das Grosse und Herrliche, was in Kunst, Wissenschaft und Leben von den bevorzugten Geistern fremder Völker geleistet und geschaffen wird, nicht anzuerkennen; gewiss ist es schön und erhebend, wenn befreundete Nationen einander die Hand reichen und die eine die Mängel der andern auszugleichen bemüht ist. Aber es scheint eben so billig wie der eignen Würde angemessen, dass man erst dann über die Grenze des Vaterlandes hinausblickt, wenn man sich überzeugt hat, dass in den Kreisen der Heimat ein entschiedner, auf keine Weise abzuhelfender Mangel vorhanden ist. Haben wir jedoch, was den vorliegenden Fall anbetrifft, im Süden oder Norden, im Osten oder Westen unsers Vaterlandes irgend einen Mangel an tüchtigen Bildhauern?[1] ist es nicht unsre Pflicht, dass wir denen, die sich ohnedies nur zu häufig mit Arbeiten eines untergeordneten Ranges beschäftigen müssen, auch die Freude derjenigen Werke zutheilen, welche ihrer Talente würdig sind und letztere durch den Ruhm, der sich an diese Werke knüpft, zur Entfaltung ihrer edelsten Kräfte steigern müssen? ist es nicht unsre Pflicht, dass wir hiedurch der vaterländischen Kunstübung alle diejenigen Vortheile zukommen lassen, welche sich an die Ausführung von Werken des höchsten Styles knüpfen?

Wenn vaterländische Denkmäler von Fremden ausgeführt werden, so ist dies entweder das Eingeständniss eigner Schwäche, oder — falls das Vorhandensein einer solchen durch andre Zeugnisse widerlegt wird — das Eingeständniss einer bedauernswürdigen Parteilichkeit gegen die Leistungen der Heimat, oder vielleicht einer noch weniger ehrenvollen Gleichgültigkeit gegen die letzteren. Wie wird die Nachwelt über einen, solcher Gestalt bethätigten Patriotismus richten? Und muss man dem Deutschen das Beispiel des französischen Volkes, welches niemals ein ähnliches Verhalten beobachten wird, vorführen? —

Die Errichtung einiger besondern Denkmäler für grosse Männer des deutschen Volkes — für Beethoven, Mozart, u. s. w. — ist neuerlichst in Anregung gebracht, auch zum Theil bereits thätig für die Gewinnung der nöthigen Geldmittel gearbeitet worden: noch aber verlautet nichts über diejenigen Künstler, welche man für die Ausführung dieser Monumente ausersehen. Möge man hier endlich, und so auch bei den künftigen Plänen,

[1]) Um nur einige anerkannte Künstler zu nennen, führen wir hier an, in Berlin: Rauch, Tieck, Wichmann, Drake, Wredow; in Dresden: Rietschel; in Cassel: Henschel; in Frankfurt: v. Launitz; in Mainz: Scholl; in München: Schwanthaler; in Wien: Klüber und Schaller. U. a. m.

mit Entschiedenheit von dem Grundsatze ausgehen: deutsche Denkmäler nur durch deutsche Künstler ausführen zu lassen! Möge man aber einen solchen Grundsatz zugleich auf die freisinnigste Weise ins Leben einführen! Wo es sich um Denkmäler handelt, welche das gemeinsame Interesse des Volkes in Anspruch nehmen, da ist es würdig und gerecht, die Arbeit nicht nach ausschliesslichem Vorurtheil dem einzelnen, auf diese oder jene Weise bereits bevorzugten Meister zu übertragen, sondern alle im Vaterland vorhandenen Talente zu einer freien öffentlichen Concurrenz aufzufordern. Durch die, für eine solche Concurrenz eingesandten Entwürfe wird man sich jederzeit der würdigsten Auffassung des Gegenstandes versichern können, wird man dem höheren Streben der Künstler, der lebendigeren Theilnahme des Volkes an den Leistungen, welche seine edelsten Interessen berühren, die beste Grundlage darbieten können. Ueber die äusseren Bedingungen und Einrichtungen einer solchen Concurrenz wird man sehr leicht ins Klare kommen, auch was den Punkt anbetrifft, dass man natürlich nur den Entwurf eines Künstlers, der sich bereits in der Ausführung grösserer Arbeiten auf irgend eine Weise bewährt hat, auswählen dürfte. —

Es ist zu hoffen, dass die übrigen deutschen Zeitungen und Zeitschriften, als die Organe der öffentlichen Interessen, es sich nicht minder werden angelegen sein lassen, bei dieser Angelegenheit die Ehre des deutschen Namens zu vertreten.

Ornamentik.

(Museum 1837, No. 27.)

Einen neuen Beleg über die tüchtige Schule, die sich im Fache der Ornamentik bei uns — vornehmlich in Berlin — gebildet hat, giebt die eben erschienene 4te Lieferung des

Ornamenten-Buches zum praktischen Gebrauche für Architekten, Dekorations- und Stubenmaler, Tapeten-Fabrikanten u. s. w. Berlin, bei George Gropius.

Zwei von den 6 Blättern dieses Heftes sind von S. E. Hoffmann, die übrigen von H. Asmus erfunden und auf Stein gezeichnet; sie enthalten sowohl verschiedenartig anzuwendende Verzierungen, als bestimmte Muster für den Schmuck der Zimmer und der äusseren Haus-Façaden. In allen spricht sich ein reines, gebildetes Gefühl, welches mit wenig Mitteln das Ansprechende zu leisten versteht, aus, in einzelnen Blättern werden sehr geschmackvolle und zarte Erfindungen mitgetheilt. Nur Eine Bemerkung wollen wir hiebei nicht zurückhalten. Alle diese Blätter, in wie guter Harmonie auch die bei ihnen angewandten Farben zu einander stehen, bringen diese Harmonie doch nur auf dem leichteren Wege des Zusammenstellens gebrochener, abgetönter Farben hervor; es wäre aber wohl zu wünschen, dass man mit letzteren hier und da zugleich kräftige, leuchtende

Farben verbunden hätte, deren Anwendung auf unser noch immer so zaghaftes Gefühl nur vortheilhaft einwirken könnte, wenn sie — was freilich ungleich schwieriger zu erreichen ist — durch gediegene Muster vor der Gefahr der Disharmonie geschützt würde.

Wir können das eben genannte Werk mit um so grösserer Anerkennung aufnehmen, als es sich neben einem zweiten Unternehmen derselben Art, — von dem es sich seit einiger Zeit gesondert hat und dessen Trefflichkeit schon durch den Namen des Herausgebers genügend bezeichnet wird, — in eigenthümlicher Selbständigkeit geltend macht. Letzteres ist das

Ornamentenbuch etc., erfunden und auf Stein gezeichnet von C. Bötticher, Architekt, Lehrer am K. Gewerbe-Institut zu Berlin. Berlin, bei Schenk und Gerstäcker.

Hievon liegt uns das eben erschienene zweite Heft der neuen Folge vor, welches nicht minder einen grossen Reichthum geschmackvoller Darstellungen enthält. Zum Theil sind es strenger stylisirte Ornamente, wie die Muster für architektonische Gliedermalereien (ein sehr dankenswerther Beitrag für unsre immer weiter ausschreitende Ornamentik), für Reliefstreifen und für Schablonenmalerei (farbige Wandfriese); zum Theil aber ist die Stylisirung leichter gehalten und vermählt sich auf eine ansprechende, künstlerische Weise mit den freieren Formen der Natur. Diese leichte Stylistik, die unstreitig — falls überhaupt ein gesetzmässiges Princip festgehalten werden soll — die schwerste ist, wird in einigen musterhaften Blättern entwickelt, von denen das eine ein zierliches Blätterwerk, für Theilstreifen auf Decken und Wänden anwendbar, die andre ein ungemein reizvolles Damastmuster enthält. Der Farbendruck ist in dem in Rede stehenden, wie auch in dem vorigen Werke sehr wohlgelungen.

Das Publikum kann mit der Rivalisation der beiden Ornamentenbücher nur äusserst zufrieden sein, indem hiedurch, wie bei aller Concurrenz, die Kräfte und die künstlerische Thätigkeit in einer Spannung erhalten werden, deren Resultate — wie in den beiden vorliegenden Fällen — nicht ohne wesentlichen Vortheil für die Kunst sein müssen.

Ein Bild von Biard.

(Museum 1837, No. 27.)

Unter den mannigfachen Werken fremder, vornehmlich französischer Malerei, die wir durch die hiesige Kunsthandlung des Hrn. L. Sachse in stets erneutem Wechsel kennen zu lernen Gelegenheit haben, war es in diesen Tagen vornehmlich ein Gemälde von Biard, welches das lebhafteste Interesse der Kunstfreunde erweckte. Es ist ein Bild von grösseren Dimensionen, durch Gegenstand und Ausführung wohlgeeignet, von den Leistungen dieses Künstlers, die sich gegenwärtig in Paris eines so

vortheilhaften Rufes erfreuen, einen anschaulichen Begriff zu bekommen. Es stellt eine Wachsfiguren-Bude dar. Durch die geöffneten Vorhänge der Thür sieht man zur Linken auf die Gasse hinaus, in welche ein furchtbarer Regenguss niederströmt. Ein Offizier hat sich, ausserhalb, dicht in die Vertiefung der Thüre gedrängt, um einigermaassen vor dem Regen geschützt zu sein; eine Frau mit einem Schirme und ein Kind wanken in weiterer Ferne mühsam durch das Unwetter fort. Auch in das Innere der Bude dringt der Regen ein. Zunächst an der Thür steht der Direktor und blickt zu den hängenden Wolken empor, durch welche die Besucher seiner Kunstschätze fern gehalten werden; das romantische Kostüm, das ihn von den gewöhnlichen Klassen der bürgerlichen Gesellschaft unterscheiden soll, hat er einstweilen noch mit einem bedeutend abgetragenen Oberrocke bedeckt. Mit untergeschlagenen Armen, in der Hand den langen Stab, der die einzelnen Wachsfiguren zu bezeichnen dient, schaut er hinaus; auf seinen Lippen schwebt ein ziemlich lesbarer Fluch. Hinter ihm, in der Mitte des Bildes, sieht man die Gruppe seiner Angehörigen. Die Hauptfigur ist die Altmutter der Gesellschaft, die, prächtig bettelhaft geschmückt, auf einem Lehnstuhl sitzt und die Kasse der Gesellschaft auf ihrem Schoosse hält; wahrscheinlich verwaltet sie das wichtige Geschäft des Einkassirens. Die Schatulle ist geöffnet; sie zeigt deren Inhalt, der nur aus einigen Kupfermünzen besteht. Das regt die Uebrigen, vornehmlich die Aelteren, zu mannigfachen Betrachtungen an. Alle diese sind mit den fabelhaftesten Kostümen angethan; sie tragen Musik-Instrumente in den Händen und scheinen bei den Präsentationen der Wachspuppen, in Uebereinstimmung mit dem phantastischen Charakter der letzteren, als Orchester zu fungiren. Man sieht unter ihnen eine jugendliche Schöne, auf deren knöchernem Halse die dicken Glasperlen arge Schlagschatten werfen, auf der einen Seite am Boden sitzen; sie trägt eine halb türkische Kleidung und streicht die Geige. Auf der andern Seite sitzt einer, im Kostüm eines amerikanischen Wilden, der sich, im unbefangenen Widerspruch zu seinen braunen Haaren, einen langen schwarzen Bart vorgebunden hat; er ist beschäftigt, eine alte Lampe zu scheuern. Ein altes Weib im Grunde prüft die Töne ihres Fagotts. U. s. w. In allen Physiognomieen ist der Charakter des vagabundirenden Lebens neben dem Ausdrucke des Verdrusses und Aergers oder einer gedankenlosen Gleichgültigkeit, vortrefflich dargestellt; das karikirt Phantastische ihrer gesammten Erscheinung bildet einen scharfen Contrast mit dem Gepräge der Dürftigkeit und Rohheit ihrer Existenz. Hinter ihnen erhebt sich die Gallerie der Wachsfiguren, jener verwunderlichen Gebilde, die, wie sie den wirklichen Nahrungsquell dieser Gesellschaft ausmachen, so zugleich über ihr halbverwildertes Treiben den Schimmer einer seltsamen Poesie auszugiessen scheinen. Da sieht man Judith mit dem Haupte des Holofernes, dessen verdrehte Augen durch das Dunkel leuchten; daneben die keusche Susanne im Bade und zu ihren Seiten die beiden alten Sünder; dann eine Assemblée türkischer Sultane; französische Notabilitäten, u. s. w. Ein Diener steckt eben die Lampen vor den Figuren an, so dass das glänzende Wachs der letzteren und ihre bunten Kostüme in glitzerndem Scheine aufblinken. — Wie endlich Alles, was den poetischen Theil des Bildes anbetrifft, so ist nicht minder die gesammte malerische Technik von grossem Verdienste. Die Totalwirkung ist durchaus klar und erfreulich, die Zeichnung sicher und bewusst, die Pinselführung leicht und geistreich. Die Behandlung des Helldunkels

zeugt vornehmlich von einer gediegenen Herrschaft des Künstlers über seine Mittel, und einzelne Partieen, wie das beschattete Gesicht jener alten Dame, sind in ihrer Art, ebenso wie das Ganze, vollendete Meisterstücke.

Die Verklärung Christi, Oelgemälde von C. Begas. — Berlin.

(Museum 1837, No. 29.)

Im Atelier des Herrn Professor Begas sahen wir kürzlich ein so eben vollendetes Gemälde, die Verklärung Christi darstellend. Das Bild ist im Auftrage der kleinen Gemeinde von Krumoels (einem schlesischen Marktflecken, in der Nähe von Liebenthal) für den Schmuck der dortigen Kirche gemalt worden, — eine Erscheinung, welche, aller gerühmten Kunstliebhaberei unsrer Tage zum Trotz, noch immer zu den namhaftesten Seltenheiten gehört, die aber, weil sie eine Anerkennung der Kunst in ihrer höchsten Bedeutung für das Leben bezeugt, auch selbst der höchsten Anerkennung würdig ist, und die im gegenwärtigen Falle manch einen grösseren Ort beschämen muss.

Bei einer Darstellung der Verklärung Christi werden unsre Gedanken unwillkürlich zu Raphaels letztem Werke zurückgeführt; wie dieser Gegenstand in der neuern Kunst nur selten behandelt ist, so scheint es uns, als ob von dem grossen Meister des sechzehnten Jahrhunderts der nothwendige Typus desselben mit um so grösserer Bestimmtheit vorgezeichnet sei. Aber in Raphaels grossem Gemälde nimmt die Scene der Verklärung selbst nur einen verhältnissmässig geringen Theil ein, und sie steht in nothwendiger Wechselbeziehung zu der unteren Hälfte des Bildes, in welcher uns das Leiden, die Rath- und Hilflosigkeit der irdischen Welt vorgeführt wird. Andre Verhältnisse mussten eintreten, wo diese Beziehungen wegfallen. Zwar hat Raphael auch die Auffassung der oberen Scene an sich nicht willkürlich erfunden, sondern nur ältere, durch längeren Gebrauch sanctionirte Typen, wie sich diese bereits bei Giotto und noch früher vorfinden, ausgebildet, Typen, zu denen namentlich das Schweben der drei verklärten Gestalten und die Art ihrer Gegeneinanderstellung, sowie die Weise gehört, in welcher die drei Jünger unter ihnen daliegen; — doch kann man auch in dieser Rücksicht bemerken, dass eine solche Auffassung dem wunderbaren Vorgange noch mehr Mystisches giebt, als in den einfachen Worten der Schrift gegeben zu sein scheint, obgleich wir auf keine Weise in Abrede stellen dürfen, dass, wie schon angedeutet, bei Raphaels Gesammt-Composition, bei dem symbolischen Charakter seines grossen Werkes, diese Erhöhung des Wunderbaren sehr wohl an ihrer Stelle ist. Die dreifach wiederholte Erzählung der heiligen Schrift von dem Vorgange der Verklärung hält dagegen das rein menschliche Element fest, sie spricht nur vom Beten des Erlösers, von seinem Gespräche mit den beiden fremden Männern (Moses und Elias) und nur davon, dass sein Gesicht und seine Gewänder, wie auch die der beiden Andern, hell und leuchtend gewesen seien. In ihr hat sich der Erlöser seiner Menschheit, der Schwere

der irdischen Natur noch nicht entäussert, und nur das glänzende Licht, welches seine Gestalt überströmt und von ihr ausgeht, bezeugt seine Gemeinschaft mit höheren Wesen. Dieser Auffassungsweise gemäss finden sich denn auch, im Gegensatz gegen die angeführten Werke, bereits ältere Gemälde, welche die biblische Erzählung in ihrer einfachen (und an sich doch schon so grossen) Bedeutung darstellen, wie z. B. ein Bild von Giovanni Bellini im Museum von Neapel, in welchem man Christus mit Moses und Elias auf der Höhe des Berges Tabor stehen sieht. Derselben Weise ist auch Begas in seinem neusten Werke gefolgt.

Seine Composition zerfällt in zwei Theile. Die Tiefe des Vorgrundes nehmen die drei Jünger ein, welche vor dem himmlischen Glanze niedergesunken sind. Auf der einen Seite kniet Johannes, innig betend, das schöne Haupt geneigt, die Augen geschlossen. In der Mitte ist Jacobus, der sich emporrafft, indem er, wie es scheint, Johannes aufzumuntern oder ihn um die Bedeutung der überraschenden Erscheinung zu fragen im Begriff ist; er wendet sein Haupt hastig, von heiliger Furcht ergriffen, zu den verklärten Gestalten empor. Petrus, auf der andern Seite, sitzt halb der Erscheinung zugewandt, hinten übergebeugt, indem er vergebens seine Augen gegen den Glanz zu öffnen strebt; er breitet die Hände aus und scheint, in kindlich unbewusstem Gefühle der Seligkeit des Momentes, die Worte zu sprechen: Herr, hie ist gut sein; willst du, so wollen wir hie drei Hütten machen u. s. w. Um ein weniges hinter den Jüngern, über ihnen erhöht, stehen die drei verklärten Gestalten. Christus in der Mitte, dem Beschauer gerade entgegen gewandt, den Mantel in schönen Falten um das Untergewand geschlagen, breitet die Arme betend empor und blickt mit dem Ausdrucke einer hohen Begeisterung vor sich aufwärts. Auf der einen Seite steht Moses in ernster Würde, die Gesetztafeln in der Hand; auf der andern Elias, der in lebhafter Bewegung anbetend dem Erlöser naht. Beide sind dem letzteren zugewandt, ihre Blicke sind auf ihn gerichtet, in seiner Verklärung scheint ihnen das, was sie geahnt und vorverkündet, offenbar zu werden. Das Antlitz Christi erinnert an jene altgeheiligten Formen, wie sie die frühere christliche Kunst für die Züge des Erlösers ausgeprägt hat; aber die strenge Symmetrie, obgleich das Gesicht auch hier gerade von vorn gesehen wird, ist zu einem eigenthümlich individuellen Leben durchgebildet. Begas hat schon früher, bei seiner Auferstehung Christi (in der Werder'schen Kirche zu Berlin) diesen Typus mit Ernst neu zu beleben gestrebt; was dort vielleicht noch zu streng erschien, zeigt sich hier aufs Erfreulichste gemildert.

Das Ganze der Composition ist durchaus bedeutend. Es ist jener vorübergehende Moment aus dem Leben des Erlösers, von dem uns die Schrift erzählt, und doch ist eine Würde, eine Feierlichkeit, eine Grösse des Styles darin, welche ihn als einen Vorgang voll des tiefsten Inhaltes, als vorzüglich geeignet für den Zweck eines Altarbildes erkennen lassen. Die Gestalten, ihre Bewegung, die Linien ihrer Gewandung verrathen das Gefühl für die edelste Raumausfüllung, für das schönste Gleichgewicht der Massen und ihrer Gliederung in sich; aber das individuelle Leben, die unmittelbare Aeusserung dessen, was eine jede einzelne der dargestellten Personen bewegt, Alles, was dem Bereiche der Körperlichkeit angehört, ist ebenso frei, natürlich und gediegen. Der grösste Vorzug indess in Bezug auf die künstlerische Ausführung des Gemäldes besteht in der Licht- und Luftwirkung des Ganzen, in einer Freiheit und Leichtigkeit

der Farbenbehandlung, welche gegenwärtig selten ihres Gleichen finden dürfte. Der wunderbare Totaleffekt, wie das Licht von den drei verklärten Gestalten, deren Gewänder in hellen, harmonisch gebrochenen Farben gehalten sind, und wie es vornehmlich von der leuchtenden Glorie des Erlösers ausgeht und die Wolken über ihnen und die Personen des Vorgrundes umspielt, ist durch die meisterhaftesten Mittel erreicht. Die ganze Luft des Bildes scheint vom Lichte erfüllt, so dass alle Schatten wiederum durch die mannigfachsten Reflexe erhellt werden, ja Manches, was wir wirklich als Schatten erkennen, andern beleuchteten Stellen an Helle des Farbentones nicht nachsteht; dabei aber ist dieser ganze magische Effekt wiederum so natürlich gehalten, als ob sein Vorbild nicht in der Phantasie des Künstlers, sondern in einer wirklichen Erscheinung da gewesen wäre. Auch mag es schliesslich wohl zu bemerken sein, dass das Bild in einer überaus kurzen Zeit, somit fast ganz alla prima gemalt ist, — ein Umstand, der indess bei einem Werke, wo Alles, was der künstlerischen Ausführung angehört, gerade auf die grösste Unmittelbarkeit der inneren Anschauung ankommt, wohl nur fördersam sein kann.

Wir können der Gemeinde, welche das Bild bestellt hat, zu dem Besitz eines Werkes, das wir den vorzüglichsten Leistungen unsrer Zeit zuzuzählen kein Bedenken tragen, nur aufrichtigst Glück wünschen.

Sculptur.

(Museum 1837, No. 30, f.)

---

1. Thorwaldsens Werke. 1. Heft. Rom 1837. Leipzig und Glogau, C. Flemming. Fol.

„Wir legen dem Publikum (so heisst es in dem erläuternden Texte des genannten Werkes) hier das erste einer Reihe von Heften vor, welche vorerst nur die neueren Arbeiten Thorwaldsen's enthalten. Glückliche Umstände setzen uns in die Lage, dieses Werk unter des grossen Bildhauers eigner Anordnung und specieller Aufsicht über Zeichnung und Stich, sowie mit seiner eignen artistischen Beschreibung erscheinen zu lassen." — Diese Worte dürften hinreichend sein, um eine lebhafte Theilnahme des kunstbefreundeten Publikums für das beginnende Unternehmen hervorzurufen, und in der That zeigen uns die, in radirten Umrissen ausgeführten Blätter des ersten Heftes, in denen uns Compositionen des grossen Meisters aus den jüngstverflossenen Jahren vorgeführt werden, aufs Neue jene bewundernswürdigen Eigenschaften, jene Sinnigkeit der Composition, jenen schlichten Adel, jene stille Anmuth der Darstellung, welche an den Namen Thorwaldsen geknüpft sind und auch das höhere Alter des Künstlers mit einer unverwelklichen Jugend schmücken.

Das erste der vorliegenden Blätter scheint nicht zu Thorwaldsens Compositionen zu gehören; es enthält, in einem Medaillon, das Profilbildniss des Meisters mit der Beischrift: „Küchler del et sculp." Die Züge des

verehrten Antlitzes sind wohlgetroffen, wenn wir auch bemerken müssen, dass sie, wie es uns scheint, etwas weniger scharf gespannt sein könnten. — Das zweite Blatt (No. 1 der eröffneten Folge) stellt das Basrelief der Nemesis dar. Auf einem, mit zwei Pferden bespannten Wagen steht die geflügelte Göttin des Schicksales. Die Pferde sind, durch Inschriften auf dem Geschirr, als „gehorsam“ und „ungehorsam“ bezeichnet; ersteres, mit lose nachgelassenem Zügel, schreitet ruhig fort; das andre bäumt sich empor und wird mit scharf angezogenem Zügel und geschwungener Geissel durch die Göttin gestraft. Das Rad des Schicksalswagens führt, auf den Wechsel des Lebens hindeutend, die Inschriften: Glück und Unglück, Reichthum und Armuth. (Sämmtliche Inschriften sind italienisch.) Hinter der Göttin schreiten zwei Genien, von denen der eine, ein Füllhorn und Kränze tragend, dem Guten seinen Lohn, der andre mit dem Schwerte dem Bösen seine Strafe bringt. Vor den Pferden geht ein Hund, als Sinnbild der warnenden Treue, voraus. Im Grunde des Reliefs ist der Thierkreis angedeutet, und oberwärts in demselben, über der Göttin, schwebt ein Genius mit dem Zeichen der Waage, an die unwandelbare Gerechtigkeit des Geschickes erinnernd. Es sind Herder's inhaltreiche Worte, welche zu dieser tiefsinnigen Composition Veranlassung gegeben haben. „Die hehre Göttin, welche die Welt regiert, belohnt, straft, den rechten Weg andeutet und das Rad des Schicksals dreht“, ist es, die uns hier in einem lebenvoll durchgeführten Bilde gegenübersteht. Wie aber das Zusammenfassen so mannigfacher symbolischer Bezüge, ebenso ist deren künstlerische Gestaltung im Einzelnen und im Ganzen von gediegenster Wirkung. Durch jenes bäumende Pferd, welches zu dem ruhig kräftigen Gange des andern einen schönen Contrast bildet, wird der Wagen der Schicksalsgöttin vorn mit emporgehoben, so dass die Göttin selbst zu einer lebhafteren Stellung, die sich indess wiederum durch das Anziehen der Zügel mässigt, genöthigt ist und in dieser Weise, obgleich durch den Bug des Wagens zum Theil verdeckt, eine edle Gestalt in anmuthreichem Wechsel der Bewegung entwickelt. Sehr lieblich sind die beiden Genien, welche dem Wagen folgen, und auch in ihnen contrastirt der Ernst des strafenden anziehend mit der heiteren Bewegnng des andern, welcher das Füllhorn trägt. — Die vier folgenden Blätter enthalten Medaillons mit den Darstelluugen der vier Jahreszeiten. Ist unter diesen das erste, die Darstellung des Frühlings, weniger befriedigend (vornehmlich durch die etwas gespreizte Hauptfigur, ein junges Mädchen, welches Kränze windet), so bieten die drei andern wiederum grosse Schönheiten. — In dem Medaillon des Sommers sieht man eine liebliche Gruppe von Schnittern. Ein kräftiger junger Mann, in der Mitte des Reliefs, umfasst eine Schnitterin und hält ihr scherzend eine Frucht, zur Erquickung bei der Arbeit, hin; eine zweite Schnitterin kniet zur Seite, im Begriff. die Aehren zu schneiden, und blickt in schöner lebhafter Bewegung zu den andern empor. — In der Darstellung des Herbstes sieht man einen Jäger, der mit der Jagdbeute zu seinem weinberankten Hause heimkehrt; vor dem Hause sitzt sein Weib, welches, den Säugling an der Brust, mit letzterem ebenfalls eine sehr anziehende Gruppe bildet. — Von vorzüglicher Schönheit aber ist das Medaillon des Winters: ein Greis, der am Kohlenbecken sitzt, indem er seine ausgestreckten Hände erwärmt, und ihm gegenüber, an den Tisch gelehnt, eine alte Frau, die eine Lampe anzuzünden im Begriff ist. Beide Gestalten, bei aller schlichten Einfalt ihrer Bewegungen, sind auf eine eigen grossartige Weise, be-

sonders in der Gewandung, behandelt und einigen sich mit dem häuslichen Geräth ungezwungen zum trefflichsten Ganzen.

Wir hoffen, dass das Unternehmen in rascher Folge vorschreiten werde. Bereits 200 Platten mit den neusten Werken Thorwaldsens liegen fertig vor. Das zweite und dritte Heft werden Schillers Denkmal zu Stuttgart und Gutenbergs Denkmal zu Mainz enthalten.

2. Gutenbergs Denkmal von Thorwaldsen.

Vielleicht als Vorläufer des dritten Heftes der im Vorigen besprochenen neuen Ausgabe von Thorwaldsens Werken sind in demselben Verlage zwei mit lithographischer Kreide gezeichnete Blätter erschienen, deren eines die für Mainz gearbeitete Statue des Erfinders der Buchdruckerkunst, das andre zwei Basreliefs des dazu gehörigen Piedestals darstellt. Sie lassen uns eine, wenigstens allgemeine Vorstellung dieses so vielfach gepriesenen Werkes zukommen und geben uns zu einem selbständigen, von Zeitungsberichten unabhängigen Urtheil über dasselbe Gelegenheit.

Betrachten wir zunächst das erste Blatt. Eine kräftige männliche Gestalt steht dem Beschauer in ernster und ruhiger Stellung gegenüber. Ein langer faltiger Rock mit einem Pelzkragen, nach vorn weit geöffnet, fällt in grossen Linien von den Schultern nieder und gestattet einen freieren Anblick der edeln Körperbildung, die sich, was namentlich die Beine betrifft, unter der leicht anschmiegenden Tricot-Hose nur in gewissem Maasse beengt zeigt. Die rechte Hand, niedergesenkt, hält einige Buchstaben und Stempel; in der Linken, die vor die Brust emporgehoben ist, ruht das Buch der heiligen Schrift. Das Haupt ist mit einer kleinen Pelzmütze bedeckt; vom Kinn fliesst ein langer, zwiegespaltener Bart auf die Brust herab. Das Ganze der Gestalt trägt das Gepräge eines männlichen Ernstes; in dem Wechselverhältniss der Linien untereinander, in dem Gleichmaass der einzelnen Theile spricht sich eine schöne Ruhe und Lauterkeit des plastischen Gefühles aus, was auf das Auge des Beschauers zunächst einen anziehenden, bedeutsamen Eindruck hervorbringen muss.

Bei längerem Anschauen jedoch vermissen wir Etwas in der Erscheinung dieser Gestalt. Die eben angedeuteten Vorzüge, in denen uns nur mehr allgemeine Eigenschaften vergegenwärtigt werden, genügen uns nicht; wir wollen tiefer in das persönliche Wesen, in den eigenthümlichen Charakter, in die selbständige Bedeutung dieser Gestalt, die uns zu Anfange so imponirend entgegen getreten ist, hineinblicken, aber es wird uns nur wenig solcher näheren Bezüge dargeboten. Bei einer nackten Gestalt ist es der körperliche Organismus, und zwar die besondre — mehr kräftige oder zarte, mehr strenge oder weiche — Durchbildung desselben, was eine bedeutende Gesammt-Erscheinung in ihrer nothwendigen Gliederung erkennen lässt. Bei einer frei gewandeten Gestalt (vornehmlich im Sinne des klassischen Alterthums) ist es jenes eigenthümliche Linienspiel der Falten, was einem mannigfach wiederholten und gebrochenen Echo vergleichbar, auf die Eigenthümlichkeit der körperlichen Ausbildung zurückdeutet und wiederum eine so oder anders geordnete Gliederung hervorbringt. Hier aber ist, wenigstens in den Haupttheilen der Figur (in der von der glatten Weste umschlossenen Brust, in den Hosen, welche Leib und Beine bedecken), ein Mittelding von Nacktheit und von Gewandung, das weder die Schön-

heiten des einen, noch die des andern zu entwickeln gestattet, beide beschränkt und eine nicht ganz erfreuliche Leere der Formen zu Wege bringt. Es scheint die Absicht des Künstlers gewesen zu sein, die Besonderheiten des mittelalterlichen Kostüms, als beschränkend für die Entwickelung der Körperformen, soviel wie möglich aufzuheben; aber der reichere Schmuck, zu dem dasselbe hätte Veranlassung geben können, wäre nach unsrer Ansicht sehr wohl geeignet gewesen, die eben angeregten Missstände durch eigenthümliche Vortheile zu ersetzen. Denn eben dadurch, dass der Künstler fast alles besondre Detail des Kostüms verschmäht hat, entbehrt die Figur zugleich der näheren historischen Bezeichnung, sowohl in Rücksicht auf die Zeit, welcher der Dargestellte angehört, als der eigenthümlichen Stellung, welche er in dieser seiner Zeit einnahm, — ohne dass doch statt dessen der Eindruck einer idealen Gestalt erreicht worden wäre. Das Einzige, was an besondres Kostüm erinnert, ist der weite Rock mit dem Pelzkragen, die Schuhe und — der Hosenlatz.

Nächst dieser Frage nach dem historischen Charakter, der bei dem Standbilde eines historisch bedeutenden Mannes erforderlich ist, haben wir die Art und Weise, wie uns sein persönlicher Charakter vorgeführt wird, in Erwägung zu ziehen. Auch die Ausprägung des letzteren ist hier nicht so entschieden, so individuell prägnant, dass sie unser näheres Interesse, unsre persönliche Theilnahme erwecken könnte. Nur jene allgemeinen Eigenschaften, von denen im Obigen bereits gesprochen wurde, nur eine kraftvoll männliche Würde, zugleich eine gewisse milde Ruhe treten uns entgegen. Auch die Züge des Gesichts, als des verständlichsten Spiegels der Seele, geben uns nicht mehr Eigenthümliches; wir haben hier nur jene Form des langen zwiegespaltenen Bartes, als mit dem adligen Charakter des Mannes wohl übereinstimmend hervorzuheben. (Ob die von Manier nicht freie Behandlung der Haare in den kurzen Locken des Haupthaares und im Bart dem Zeichner des vorliegenden Blattes, oder ob sie dem Modell des Bildhauers zuzuschreiben ist, können wir nicht entscheiden.) — Allerdings scheint es, als ob es zur Abweisung unsrer Ansprüche zu entgegnen genüge, dass kein authentisches Portrait von Gutenberg[1]), keine Beschreibung seiner Gestalt, auch nur verhältnissmässig Weniges aus der Geschichte seines Lebens bekannt ist. Aber auch dies Wenige, was wir über ihn wissen, giebt uns gleichwohl ziemlich sichere Züge, aus denen, mit einiger künstlerischen Divination, sehr wohl eine bestimmte,

[1]) Auf den Namen eines authentischen Portraits dürfte jenes im Kupferstich vorhandene Bildniss Gutenberg's, dessen Original sich, wenn ich nicht sehr irre, auf der Bibliothek zu Strassburg befindet und welches auch auf mehreren ihm zu Ehren geprägten Medaillen wiederkehrt, keinen Anspruch haben. Das Kostüm — die breite Halskrause, der polnische Schnürrock, die geschlitzten Pelzärmel — ist auf keine Weise das der Zeit, sondern gehört bereits etwa dem siebzehnten Jahrhundert an. Auch ist Thorwaldsen, wie wir gesehen haben, diesem Kostüme nicht gefolgt; doch scheint er dem Bildniss jenen langen zwiegespaltenen Bart und die, ebenfalls ein wenig befremdliche runde Pelzmütze entlehnt zu haben. — Auf den Reliefs des Piedestals ist die Figur Gutenbergs mit derselben Pelzmütze bedeckt, die jedoch hier mit einem nach hinten überhangenden Zipfel versehen ist. Ob dieser Zipfel auch bei der Statue beibehalten ist, kann aus der vorliegenden Vorderansicht derselben nicht mit Sicherheit geschlossen werden. Sollte es aber der Fall sein — und die Form der Mütze auf den Reliefs lässt es so vermuthen, — so dürfte dies für die Seitenansicht der Statue kein sonderlich günstiges Motiv bilden.

eigenthümlich selbständige Anschauung zu entwickeln sein dürfte. So ist zunächst zu berücksichtigen, dass Gutenberg einem alten Patriciergeschlechte angehörte, mit dem er in früher Jugend, vor der Macht der Neubürger weichend, auszuwandern genöthigt ward, und dass er auch in späterer Zeit als seines vornehmeren Ursprunges bewusst auftritt; (so z. B. in dem bekannten Processe mit Fust, wo er vor Gericht in eigner Person zu erscheinen verschmähte, und wo der Adel seines Wesens, der gemeinen betrüglichen Habgier des Fust gegenüber, ein nur um so helleres Licht zu erhalten scheint; so namentlich in den letzten Jahren seines Lebens, welche er, dem gewerblichen Treiben abgethan, im Hofdienste des Kurfürsten Adolph von Nassau zubrachte.) Sodann tritt in ihm, wie es überhaupt bei dem Erfinder einer so schwierigen Kunst nicht anders gedacht werden kann, ein lebhaft grübelndes Wesen hervor, welches wir schon früh, ehe er die grosse Erfindung zur Vollendung gebracht (namentlich während seines Aufenthalts in Strassburg), mit allerlei geheimen Künsten beschäftigt erblicken, und welches, in mannigfachen Versuchen sich abmühend, den Ruin seines Vermögens zur Folge hatte. Zugleich aber hat dies grübelnde Wesen eine gewisse einseitige Abgeschlossenheit, indem ihm wenigstens der künstlerische Sinn, welcher eine geschmackvollere, zierlichere Ausbildung der Erfindung hätte herbeiführen können, entschieden zu fehlen scheint. (Man vergleiche in dieser Beziehung die von ihm gefertigten Lettern mit den prachtvollen und höchst schönen, die das erste Auftreten Peter Schöffer's bezeichnen.) Diese beiden charakteristischen Eigenthümlichkeiten, die Vornehmheit des Geschlechts und des Geistes, und der unruhige, geheimnissvolle, halb zum Phantastischen geneigte Drang des Gemüthes wären es also, die wir in der Gestalt Gutenberg's vor Allem erwarten, und die uns somit etwa eine ähnliche Erscheinung, wie die Albrecht Dürer's, vergegenwärtigen müssten. Von Beidem aber tritt uns in Thorwaldsen's Figur nur Weniges entgegen.

Wenden wir uns nunmehr zu dem zweiten der vorliegenden Blätter, welches die beiden Reliefs des Piedestals darstellt und in diesen die beiden Hauptmomente der Erfindung zusammenfasst. Das eine zeigt die Zusammensetzung von Worten durch einzelne Lettern. An einem Tische, auf dem ein schräges Pult steht, sitzt Gutenberg (an seinem langen Barte erkennbar) und weist einem Manne, der sich an der andern Seite des Tisches auf eine mit verkehrter Schrift bezeichnete Tafel lehnt — vermuthlich Fust — eine der Lettern. Das andre Relief stellt die Arbeit der Presse dar. Ein junger Arbeiter ist beschäftigt, die Presse zu drehen; vor derselben lehnt Gutenberg und betrachtet einen gedruckten Bogen; andres Druckgeräth wird daneben sichtbar; oberwärts ist eine Anzahl von Druckbogen auf einer Leine zum Trocknen aufgehängt. — In der Reliefdarstellung, in dem Symbolischen, welches ihre Behandlung erfordert, musste Thorwaldsen's Genius unstreitig ein ungleich angemesseneres Feld finden, und so sehen wir hier denn auch im Einzelnen sehr grosse Vorzüge: namentlich die Gestalt des Gutenberg auf dem zweiten Relief ist von einer Schönheit, Ruhe und edlen Harmonie, wie diese Eigenschaften nur den trefflichsten Compositionen des Meisters eigen sind. Doch können wir auch hier nicht ganz umhin, Ungehöriges zu rügen, vornehmlich was die Beiwerke des ersten Reliefs betrifft. Hier hat der Bildhauer die mittelalterliche Zeit specieller charakterisiren wollen und demgemäss die Seitenflächen des Tisches und des Pultes mit gothischem Rosettenwerk reich-

lich verziert. Gleichwohl ist die Anwendung dieser Verzierung (welche beträchtlich an die weiland beliebte Periode des „Frauentaschenbuches" erinnert) dem Charakter der Zeit nicht sonderlich entsprechend, indem wenigstens der Tisch in seiner Hauptform nicht sowohl ein mittelalterliches als ein antikes Gepräge zeigt; auch passt dies bunte Wesen auf keine Weise zu der mehr klassischen Einfalt, die in der ganzen Darstellung vorherrscht. —

Unbefangene Leser werden dem Referenten über Vorstehendes keine Einseitigkeit vorwerfen. Er zählt sich den begeistertsten Verehrern Thorwaldsen's zu; er schätzt sich glücklich, zu einer Zeit geboren zu sein, in welcher Männer, wie dieser, die Kunst wiederum zu ihrer schönsten Würde zurückführen. Aber warum sollte es, weil Thorwaldsen ein hoher, herrlicher Meister ist, geläugnet werden, dass er bestimmte Kreise hat, in denen er sich vorzugsweise mit Glück bewegt. Sein Feld ist die Richtung der Kunst, welche, im Sinne des klassischen Alterthums, vorzüglich auf die Bildung idealer Gestalten, auf eine Behandlungsweise, die ich als eine mehr symbolische bezeichnen möchte, ausgeht; und wenn er damit zugleich noch eine grössere Tiefe des subjektiven Gemüthslebens verbindet, so zeigt dies nur, dass Thorwaldsen kein sklavischer Nachahmer der Antike ist, dass er zugleich vollständig der Gegenwart angehört. Jene Kunstrichtung aber, welche im Gegensatz gegen die vorige etwa als die historische benannt werden könnte, in welcher es vorzugsweise auf Charakteristik, Individualisirung, Durchbildung eines durch allerlei Umstände bedingten Einzellebens ankommt, scheint seinem Genius ferner zu stehen. Hierin darf die norddeutsche Kunst sich rühmen, das Bedeutendste der neueren Zeit geleistet zu haben.

Ich kann nicht schliessen, ohne noch ein andres Wort beigefügt zu haben. Ich habe mich jüngst über die Ausführung „deutscher Denkmäler" ausgesprochen und, aus allgemeineren Gründen, die Ansicht aufgestellt, dass es sich für uns nicht gezieme, solche an andre Künstler als Deutsche zu übertragen. Thorwaldsen ist einer derjenigen, dem bereits mehrere solcher Aufträge zu Theil geworden sind, sofern man in dem, gewiss so wohl verdienten Ruhme des grossen Isländers den genügendsten Grund zu einer solchen Wahl zu finden glaubte. Sein Gutenberg-Monument aber lässt es erkennen, dass gerade Arbeiten solcher Art nicht in seinem eigenthümlichen Bereiche liegen; und zu dem früher ausgesprochenen Vorwurfe gegen die Leitung von Unternehmungen, wie das in Rede stehende, tritt nun auch noch der hinzu: diejenigen Meister des Vaterlandes, von denen in der monumentalen Plastik bereits so namhaft Vollkommneres geleistet ist, übergangen und durch ein unpatriotisches Verfahren nicht einmal das Vorzüglichste, was zu erreichen war, hergestellt zu haben.

Malerei. — Berlin.

(Museum 1837, No. 31.)

Kürzlich hatten wir Gelegenheit, drei neue Gemälde der Düsseldorfer Schule zu sehen. Das eine ist ein Rundbild von mittleren Dimensionen, von J. Hübner gemalt. Es stellt, auf Wolken thronend und von einer lichten Glorie umgeben, das Christuskind dar, mit einem weissen, zierlich gestickten Kleidchen angethan, in der linken Hand einen Lilienstengel, die rechte zum Segen erhoben. Das Bild ist von ausserordentlicher Anmuth und vereint holdselige Kindlichkeit und milden Ernst auf die glücklichste Weise; die Malerei ist überaus zart und lichtvoll. Es ist für den Hrn. Senator Jenisch in Hamburg bestimmt. — Die beiden andern Bilder sind kleine Landschaften von A. Schrödter. Die eine stellt im Hintergrunde einer sandigen märkischen Ebene eine hochstämmige Kiefernwaldung dar, über welcher sich der helle Glanz des Abendhimmels erhebt. Vorn, unter einem Kiefernbaume, sitzt einsam ein hagerer alter Jägersmann, nachdenklich zusammengebückt; es ist eine jener seltsamen Gestalten, wie sie wohl nur auf den öden Heiden des nordöstlichen Deutschlands gesehen werden; in seiner Darstellung erkennen wir die Hand des humoristischen Genremalers, der in diesen Bildern von seiner gewöhnlichen Bahn, aber keinesweges ohne glücklichen Erfolg, abgewichen ist. Das zweite Bild trägt den Charakter der Küsten von Helgoland: hohe Uferfelsen, gegen welche die See, im Schimmer des Mondes aufleuchtend, anspült. Im Vorgrunde ist eine Grotte, in der sich Fischer um ein sprühendes Feuer versammeln.

Ueber das Studium classischer Kunst auf den Gymnasien.

(Museum 1837. No. 32.)

In der „Einladungsschrift zum Oster-Examen (1835) im Königl. Gymnasium zu Lissa, von Georg Schöler, Director und Professor", — welche uns vor Kurzem freundlich mitgetheilt worden ist, befinden sich zwei Schulvorträge: „Zusammenstellung der griechischen und christlichen Kunst", und „Charakteristische Uebersicht der griechischen Plastik." In Bezug auf diese, für den Schulunterricht gewiss seltenen Gegenstände bemerkt der Verfasser (Hr. Director Schöler), dass dieselben zu einer Reihe von zwölf Vorträgen gehörten, welche er den Primanern während des Winters in Vicariatstunden in der Art vorgeführt, dass er mit einer allgemeinen Charakteristik der griechischen und christlichen Kunst beginnend zu einer geschichtlich-charakterisirenden, durch bildliche Anschauung unterstützten Darstellung der griechischen Architektur, Plastik und Malerei fortgeschritten sei und für die Architektur sodann eine Kunst-Geographie, für die Plastik

über eine Museographie (nach eigenen Reisebemerkungen) hinzugefügt habe. Dabei verstehe es sich, nach der Weise des Schulunterrichts, von selbst, dass nach Abschluss eines jeden zusammengehörigen Gebiets von Ansichten und Schilderungen die Zuhörer durch Frage und Antwort, theilweise selbst durch Veranlassung zum Zeichnen an der Tafel in Selbstthätigkeit gesetzt, und zur klarern Auffassung des Ueberlieferten angeleitet worden seien. „Warum (so schliesst der Verfasser seine Vorerinnerung) warum Gymnasiasten, die ohnehin genug Lehr-Gegenstände betreiben müssen, auf ein solches Gebiet geführt wurden, wird hoffentlich niemand fragen, der es mit vielen Freunden des Alterthums bedauert, dass es bis jetzt noch so schwer ist, die Gymnasialjugend mit einer Seite des Alterthums bekannt zu machen, welche so ausserordentlich interessant und selbst für die höhere Weltbildung unabweislich ist.“

Gewiss können wir das hierin gegebene Beispiel nur als ein höchst erfreuliches betrachten, und wir müssen dies um so mehr, als aus den, in demselben Programm enthaltenen „Verordnungen und Mittheilungen der vorgesetzten Hohen Behörden“ hervorgeht, dass es mit dem ausdrücklichen Wunsche der letzteren im Einklange steht. (30. September 1834: „Das Königl. Provinzial-Schul-Collegium eröffnet mehrere treffliche Vorschläge, wie auf eine zweckmässige Weise die Gymnasialjugend der oberen Classen auch von Seiten der Kunst zu einer edlern, nicht bloss grammatisch-philologischen Kenntniss des Alterthums eingeweiht werden könne.“) — Wir möchten sogar auf diese Angelegenheit, rücksichtlich des Gymnasialunterrichts, noch ein grösseres Gewicht legen, als der Verfasser in den oben angeführten Worten auszusprechen scheint. Denn jenes Ebenmaass, jene Lauterkeit, jene Sammlung, mit einem Worte, jene reine Idealität der classischen Kunst muss, ganz abgesehen von ihrer archäologischen Bedeutsamkeit, ungleich erfolgreicher auf die Entwickelung edler Lebenssitte, einen der schönsten Zwecke höherer Schulbildung, einwirken, als dies auf anderem Wege zu erreichen ist. Die Beschäftigung mit der classischen Poesie könnte Aehnliches leisten, aber eines Theils hat sie nicht dieselbe Unmittelbarkeit, anderen Theils dient sie auf der Schule viel mehr dem philologischen Studium, und selten nur dürfte beim Beginn des Jünglingsalters eine solche Kraft gefunden werden, dass das ästhetische Studium nicht das philologische (und umgekehrt) beeinträchtigen sollte. Gerade hiefür aber würde die Beschäftigung mit der classischen Kunst den wohlthätigsten Ableiter geben, — wobei freilich vorausgesetzt wird, dass es nicht an genügenden Gegenständen der Anschauung, vornehmlich an Gypsabgüssen, mangle.

Jedenfalls wünschen wir dem Unternehmen des Verfassers, welches, soviel wir wissen, in dem Gymnasialwesen noch sehr vereinzelt dasteht, die ausgebreitetste Nachfolge, nicht minder aber auch überall eine gleich treffliche Behandlung. Ohne Zweifel dürfte es für diesen Zweck, — sowie für die Bekanntschaft mit dem Wesen classischer Kunst im weiteren Kreise, — sehr günstig sein, wenn der Verf. den gesammten Cyklus seiner Vorträge dem Drucke übergäbe. Denn bezeichnet er dieselben zwar nur als Farben-Skizzen zu weitläuftigeren Gemälden, als die Grundlage zu einem mehr ins Einzelne gehenden, freiern, vom Momente belebten und erwärmten Vortrage, so ist doch auch schon diese Grundlage in den mitgetheil-

ten Beispielen in einer so umfassenden, anschaulichen und geistreichen Weise abgefasst, dass sie zur Erreichung des vorgesteckten Zieles die beste Gelegenheit geben muss.

Neuere Gemälde. — Berlin.

(Museum 1837, No. 36.)

Eine Erscheinung von eigenthümlichem und sehr bedeutendem Interesse für die hiesige Kunstwelt bildet ein Gemälde des französischen Malers Biard, welches seit kurzer Zeit in der Kunsthandlung des Hrn. Sachse ausgestellt ist. Es hat, was die Dimensionen anbetrifft, 7 Fuss Breite zu 5 Fuss Höhe und enthält eine Darstellung des Sclavenhandels. Ein kriegerischer Negerstamm bringt eine Schaar von Gefangenen, die einem überwundenen Stamme angehören, auf den Schauplatz und verhandelt dieselben an Europäer. Auf der rechten Seite des Bildes liegt der Sklavenhändler, in leichter europäischer Kleidung, auf Matten hingestreckt, und leitet mit einer fast nachlässigen Gleichgültigkeit das Geschäft [1]; vor ihm sitzt der Negerhäuptling, seine Pfeife schmauchend, am Boden und beobachtet dasselbe in einer nicht minder gemüthlosen Ruhe. Hinterwärts werden die Reihen der Gefangenen, mit starken Bastseilen zusammengefesselt, herbeigetrieben. Die Hauptscene ist in der Mitte des Bildes. Ein Neger liegt am Boden gestreckt; zwei Matrosen sind beschäftigt, seine Körperbeschaffenheit (vornehmlich die Gesundheit seiner Zähne) zu untersuchen und ihrem Herrn darüber zu berichten; es scheint, dass sie — ob mit Grund oder bloss betrüglicher Weise, vermögen wir nicht zu ermitteln — Mängel zu rügen haben, die natürlich einen geringern Preis für den Untersuchten herbeiführen müssen; wenigstens sind die vier geschmückten Negerkrieger, welche den Handel führen, in sehr lebhafter Bewegung, und Staunen, Eifer, heftiger Zorn malt sich bei der ausgesprochenen Anerbietung in ihren Zügen. Daneben wird durch einen dritten Matrosen, dem ein Knabe die brennende Laterne hält, eine Sklavin mit dem glühenden Stempel auf dem Rücken gezeichnet. Zur Linken, wo im Vorgrunde ein vierter, halbnackter Matrose mit der eisernen Fessel steht, sieht man die bereits Erkauften, die sich noch der letzten freien Bewegungen erfreuen, noch den letzten Abschied von einander nehmen, weiter zurück aber schon in den Kahn hinabgetrieben werden, der sie dem unglückseligen Loose, welches in dem, am ferneren Horizonte vor Anker liegenden Schiffe ihrer wartet, entgegenführen soll. Das Ganze der Begebenheit ist meisterhaft erzählt, die Anordnung so, dass sich Alles von selbst vor den Augen des Beschauers entwickelt. Zugleich sind die Scenen auf den beiden Seiten dem eigentlich spannenden Vorgange in der Mitte des Bildes der Art untergeordnet, dass dieser das vorzüglichste Interesse in Anspruch nehmen muss und als die Hauptgruppe zunächst in die Augen springt. Mit grosser Kunst ist in

[1]) Seltsamer Weise hat der Künstler in dem Sklavenhändler sich selbst portraitirt.

dem Bilde ein bedeutender Raum gewonnen, indem die namhafte Anzahl der Personen — und vornehmlich trifft diese Bemerkung die Hauptgruppe — sich vollkommen frei und ungehindert nebeneinander bewegt. Es ist besonders die im höchsten Grade vollendete Luftperspective, durch welche ein solches Hineinschreiten des Bildes in die Tiefe möglich gemacht wird. Nicht minder indess, wie die Composition an sich, dient auch die malerische Ausführung, eine vorzügliche Gesammtwirkung hervorzubringen. Es ist eine Harmonie in dem Bilde, die um so mehr auf Bewunderung Anspruch hat, als die Menge der dunkeln Negerfiguren dieselbe natürlich um ein Bedeutendes erschweren musste. Ueberhaupt zeugt Alles, was dem Elemente der malerischen Technik angehört, von einer höchst ausgebildeten Meisterschaft; die mannigfachen Stoffe und Geräthschaften, das Nackte an Europäern und Negern, die warme, abendlich geröthete Luft, — Alles ist auf's Höchste naturwahr, man möchte sagen: in vollkommener Wirklichkeit vorhanden. Ebenso gelungen ist die Charakteristik der einzelnen Gestalten, und diese vorzüglich giebt dem Vorgange sein eigenthümliches, ergreifendes Gepräge. Das stumpfe, nur von thierischer Leidenschaft bewegte Leben der Neger tritt hier in ebenso lebendiger Entwickelung und mannigfacher Abstufung, wie die grauenvoll gleichgültige Barbarei, welche den Adel des europäischen Menschenschlages noch unter jene beklagenswerthe Nation hinabwürdigt, aufs Bestimmteste vor die Augen des Beschauers. — Aber ist dies ein Gegenstand für die Kunst? darf es dem Künstler erlaubt sein, die grösste Schmach, welcher das menschliche Geschlecht verfallen ist, in bildlicher Darstellung fest zu halten? — Gewiss mag Vieles in der modernen französischen Kunst unter dieser oder ähnlicher Rücksicht nicht zu vertheidigen sein: bei dem in Rede stehenden Bilde, glaube ich, gilt ein solcher Vorwurf nicht. Hier ist nicht das physisch Widerwärtige, hier ist nur das moralisch Furchtbare dargestellt, und wir müssten consequenter Weise alle bildliche Darstellung des Verbrechens aus dem Bereiche der Kunst ausschliessen, wollten wir das Einzelne darum, weil es unser Gemüth mit heftigster Gewalt trifft, nicht gelten lassen. Für den Schmuck eines zierlichen Boudoirs, für einen eleganten Festsaal passt das Bild freilich nicht; in einer Gallerie geschichtlicher Darstellungen aber würde es ein sehr bedeutendes Kapitel auszufüllen geeignet sein. Es ist in der That in dem Bilde, obgleich es nach gewöhnlicher Rubricirung vielleicht unter das Genre gezählt werden könnte, ein, wenn auch sehr bittrer, so doch zugleich sehr grosser und eindringlicher geschichtlicher Ernst, der es nicht nöthig macht, für diese Personen und dieses Lokal noch besondere Namen (die so häufig den tragischen Inhalt ersetzen müssen!) aufzuführen. —

Wir können nicht umhin, bei dieser Gelegenheit der Bilder eines Berliner Künstlers zu gedenken, welche sich ebenfalls in der Kunsthandlung des Hrn. Sachse befinden. Es sind die drei ersten Versuche im Fache der Oelmalerei von Hrn. A. Menzel, einem Künstler, der bisher nur durch seine eigenthümlich geistreichen Zeichnungen (meist Lithographieen mit der Feder oder mit der Kreide) das Interesse der Kunstfreunde gewonnen hat. Trägt das erste dieser Bilder noch das entschiedene Gepräge des Versuches, so hat das zweite doch schon sehr anziehende Vorzüge. Es ist eine ziemlich reiche Composition, die Darstellung eines mittelalterlichen Hausflures, auf dem die Bewohner, in lebhafter Unruhe, theils beschäftigt sind, sich zum Kampfe zu rüsten, theils Kostbarkeiten

verbergen, indem vorausgesetzt wird, dass die Stadt vom Feinde bestürmt werde, — freilich eine Voraussetzung, auf die nicht jeder Beschauer alsbald verfallen dürfte, und die somit dem Vorgange etwas Unverständliches lässt. Auch hat derselbe eine mehr als günstig zerstreute Composition erhalten, und das Hauptinteresse verweilt bei einzelnen Gestalten, welche letzteren jedoch in der That bereits auf einen ungleich mehr routinirten Maler schliessen lassen würden. — Aufs Höchste überraschend aber ist das dritte Gemälde, ein kleines, höchst ergötzliches und anziehendes Genrebild. Man sieht das Zimmer eines Advokaten, im Style des siebzehnten Jahrhunderts; in der Fensterbrüstung lehnt der Herr des Hauses und horcht, mit gemessenem Ernst und seines gewichtigen Wortes sich bewusst, den Vorträgen zweier Männer, zwischen denen eine Process-Angelegenheit zu schweben scheint. Der jüngere von diesen sitzt vorn, dem Advokaten entgegengewandt; er ist stutzerhaft nach der Mode jener Zeit gekleidet und spricht leicht, behende und mit sehr zierlichen und verbindlichen Redensarten; dabei aber ist etwas Verlegenes in seinem Wesen, was er vergebens zu bemänteln sucht und was den Beschauer die geringe Gültigkeit seines Rechtes ziemlich deutlich erkennen lässt. Diese Gestalt ist, frei von aller Uebertreibung, mit höchst erquicklicher Laune dargestellt, mit einer Meisterschaft und Sicherheit in der Physiognomik und Allem, was dazu gehört, dass ihr die grösste Bewunderung des Beschauers zu Theil werden muss. Zwischen beiden Männern, etwas weiter zurück und im Halbschatten, steht der Gegner des jungen Stutzers, ein älterer Mann, ruhig erwartend, bis die Reihe an ihn kommen wird, mit der Urkunde in der Hand, die sein gutes Recht verbürgt. Ebenso wie dieser poetische Theil des Bildes, ist aber auch dessen technische Ausführung gleich wohlgelungen; die Lebenswärme und Kraft der Farben, die Reinheit der Luftperspective und des Helldunkels, die Harmonie des Ganzen, die durch das bunte, etwas barocke Ameublement des Zimmers auf keine Weise gebrochen wird, — Alles dies lässt es gänzlich vergessen, dass hier erst von einem dritten Oelgemälde des Künstlers die Rede ist [1]). Hr. Menzel hat sich, soviel wir wissen, ohne Schule gebildet; er berechtigt uns durch Leistungen, wie die in Rede stehende, zu den allererfreulichsten Erwartungen für die Zukunft. —

Im Atelier des Genremalers, Hrn. E. Meyerheim, sahen wir kürzlich ein neues, fast ganz vollendetes Gemälde, welches sich den sauberen, anmuthigen und gemüthvollen Bildern dieses Künstlers, deren sich die Besucher unsrer Ausstellungen gern erinnern, aufs Vortheilhafteste anreiht. Es stellt Personen dar, die nach geendigtem Gottesdienste die Kirche verlassen; das Kostüm, besonders das der Frauen, welche einen weiten schwarzen Mantel mit zierlich abstehendem kleinem Kragen tragen, erinnert an Thüringen; die Grösse der Figuren ist hier etwas bedeutender, als man es gewöhnlich in Meyerheims Bildern findet. Auf der rechten Seite des Bildes blickt man die Aussenwand einer gothischen Kirche entlang; das Terrain erscheint nach dem Hintergrunde zu abschüssig, so dass man annehmen darf, die Kirche liege auf einem Berge, isolirt von der dazu gehörigen Ortschaft. Das Ganze ist hell von der mittäglichen Sonne beschienen.

[1]) Das Bild hing neben dem eben besprochenen Gemälde von Biard; aber die Gewalt des Colorits in letzterem vermochte jenem gleichwohl keinen Abbruch zu thun.

Aus der Thür der Kirche, zunächst im Vorgrunde, sind soeben einige Leute herausgetreten. Die Hauptfigur ist die eines jungen Mädchens, welches man im Profil sieht, und welches gesenkten Blickes, mit leichten jungfräulichen Schritten hingeht. Hinter ihr sieht man ein altes Mütterchen und hinter dieser, noch in der Kirchthüre, einen kräftigen jungen Mann. Zur linken Seite erblickt man die Reihe der Vorausgegangenen, die den Berghang hinabschreiten, und an denen, je nach ihrem verschiedenen Alter, das mehr oder minder Gemessene des Schrittes vortrefflich beobachtet ist. Das ganze Bild athmet eine schöne sonntägliche Stimmung, das Gefühl einer erbaulichen Sammlung, welche aus dem Gotteshause mit in das Leben hinabgetragen wird, zugleich aber auch (ohne die gefahrvolle und gegenwärtig so oft beliebte Klippe des Sentimentalen zu berühren) eine volle Gesundheit und frische Naivetät, so dass es auf den Beschauer den wohlthuendsten Eindruck hervorbringt.

Lewis's Illustrations of Constantinople, made during a Residence in that City etc. in the Years 1835—6. Arranged and Drawn on Stone from the original Sketches of Coke Smyth by John F. Lewis. London. Gr. Fol.

(Museum 1837, No. 36.)

Unter den, rücksichtlich der Zahl noch immer nicht sehr bedeutenden Leistungen englischer Lithographie haben wir das vorstehend genannte Werk als eins der interessantesten und eigenthümlichsten hervorzuheben. Die in demselben enthaltenen Darstellungen sind in einer eben so leichten wie gefälligen Weise behandelt, die, wenn sie freilich auch nicht scharf und vollendend in das Detail eingeht, so doch eine vortreffliche Wirkung im Ganzen hervorzubringen geeignet ist und für mehr skizzirte Scenen der Art wohl eine weitere Anwendung verdienen dürfte. Die Blätter sind auf einer gelblichen Tonplatte mit ausgesparten, aber im Einzelnen (z. B. in den Wolken) zugleich vortrefflich abgetonten Lichtern gedruckt; die Zeichnung mit der schwarzen Kreide giebt sodann nur in einer leichten Weise die Umrisse und die bedeutenderen Schattenpartieen. Auch bei uns sind wohl ähnliche Blätter geliefert worden, doch sind uns keine Beispiele bekannt, in denen sich eine ähnliche Behandlung der Lichter, ähnliche Kraft derselben und, wo es nöthig ist, ähnlich zarte Nüancirung bemerkbar macht. — In 28 Darstellungen, deren jede, bis auf ein Paar unbedeutende Ausnahmen, ein grosses Blatt einnimmt, werden uns Ansichten von Constantinopel und seinen Umgebungen, aufs Mannigfachste mit der eigenthümlichen Staffage belebt, oder selbständige Scenen des dortigen Volkslebens vorgeführt. Die reizvollen Ufer des Bosphorus, an denen sich die mächtige Stadt hinbreitet; Bilder des Hafens mit dem bunten Verkehre der Schiffer; die stolzen Moscheen mit den emporgewölbten Schaaren ihrer Kuppeln und mit den schlanken Minarets; die überaus zierlichen Brunnenhäuser mit ihren weitausladenden Schattendächern; —

dann Kaffeehäuser, wo die Türken, des kühlen Schattens sich erfreuend, in bequemer Ruhe zusammenkauern; Bazare, wo um die kostbaren Waaren gefeilscht wird; das Innere der Wohnungen, wo hier der Pascha, dort die Schönheiten des Harems, dort eine gefangene griechische Jungfrau auf den bequemen Polstern sitzen, — alles dies geht in bunter Reihe den Augen des Beschauers vorüber. Hier reizt das bunte, nachlässige Wesen, in welchem die Wohnungen neben oder übereinander gebaut sind, zu näherer Betrachtung; dort eigenthümlich kunstvollere Architekturen, theils einer frühen Vorzeit angehörig, theils aber auch die wunderlichen Ausartungen des occidentalischen Haarbeutelstyles auf's Wunderlichste den orientalischen Formen anfügend; dort sind es die reichen Details des türkischen Kostüms, die süssen Gesichter der Frauen (die den englischen Zeichner zu verrathen scheinen), welche auf ein besondres Interesse Anspruch machen, oder auch die Einflüsse modern europäischer Bildung, die wenigstens an den vollständig durchgeführten Garde-Uniformen des Sultans, seiner hohen Umgebungen und seiner Soldaten sichtbar werden. Im Allgemeinen müssen wir indess bemerken, dass das ganze Werk wohl nur zu einer mehr flüchtigen Unterhaltung im Drawing-Room bestimmt ist: eine tiefere Poesie der Auffassung tritt selten hervor, und ebenso scheint auch jene schärfere Charakteristik, welche uns belehrend in die Erscheinungen eines fremden Lebens einführen könnte, nicht sonderlich durchgebildet zu sein.

Die Hunnenschlacht. Grosser Carton von Wilhelm Kaulbach.

(Museum 1837, No. 40.)

Der kleine Carton der Hunnenschlacht, — einer Composition, deren Ruhm aller Orten verbreitet ist — ist von Hrn. Kaulbach im Auftrage des Grafen A. Raczynski in sehr grossem Maassstabe ausgeführt worden. Diese grössere Arbeit ist kürzlich in Berlin angekommen und in der prachtvollen, höchst geräumigen Gemälde-Gallerie des Grafen Raczynski, in welcher sie die eine der beiden Seitenwände gänzlich ausfüllt, aufgestellt. Die Composition ist indess auch hier nur, obgleich die Figuren im Vorgrund volle Lebensgrösse (wenn nicht eine noch grössere Dimension) haben, als eine getuschte Zeichnung, mit brauner Oelfarbe auf der weissgrundirten Leinwand, behandelt.

Die ganze Darstellung ist in allem Wesentlichen eine Wiederholung des kleinen Cartons. Nur in einzelnen Gestalten sind Abänderungen angebracht, welche theils für die grössere Klarheit der Bewegung, für die reinere Melodie der Linienführung, theils für einen mehr harmonischen Abschluss und Sonderung der Gruppen günstig sind; nur einige Lücken, die bei der ungleich grösseren Dimension störend hervorgetreten sein würden, sind durch neue Gestalten ausgefüllt, die zugleich, wenn sie auch mehr oder minder untergeordnete Stellen einnehmen, mit Energie in die Gesammtwirkung der Composition eintreten. Was aber dem neuen Carton.

im Verhältniss zu dem älteren, eine so bedeutsam erhöhte Wirkung giebt, das ist vorzugsweise jene grössere Dimension und die der letzteren angemessene Ausführung. Es giebt Gegenstände so grossartigen, hochtragischen Inhalts, dass sie die volle Gewalt und Erhabenheit ihrer Existenz nur in einem gleich grossartigen Maassstabe aussprechen können. So ist es eben hier der Fall; und es war dieser grossartige Maassstab, wenn die Intentionen des Künstlers dem Beschauer unmittelbar ergreifend gegenübertreten sollten, hier um so nothwendiger, als das Ganze des Werkes von mannigfachst widerstreitendem Leben erfüllt ist, und in der kleineren Dimension natürlich die Bedeutung des Einzelnen durch den, wenn auch übersichtlichen, Reichthum des Ganzen beeinträchtigt werden musste.

Wir lassen die Beschreibung des Bildes, wie uns dasselbe nunmehr vor Augen steht, folgen. Veranlassung zu der Composition gab eine Sage aus den Zeiten des untergehenden Alterthums, dass nemlich vor den Thoren Roms eine wüthende dreitägige Schlacht zwischen Hunnen und Römern geliefert worden, dass alle Kämpfer gefallen seien, dass aber die Geister der Erschlagenen sich zu nächtlicher Weile wiederum erhoben und den Kampf der neuen gegen die alte Welt mit unvertilgbarem Grimme fortgesetzt hätten.[1]) So sehen wir auf dem Bilde, am Horizont, die ewige Weltstadt in ruhiger, dunkler Pracht liegen, mit ihren Mauern, Thoren und Zinnen und mit den stolzen Denkmälern alter Herrlichkeit, unter denen wir das Mausoleum Hadrians mit seinen luftigen Säulenkreisen und die Tempel des Kapitols zu erkennen vermeinen. Der Boden ist, bis gegen den Vorgrund, mit einzelnen Leichen Erschlagener bedeckt, welche sich hier und dort in luftigen Schaaren erheben und in die Nacht hinausschwirren. Zunächst im Vorgrunde unterscheidet man auf der einen Seite die Römer, auf der andern die nordischen Barbaren. Dort schwebt eine Gruppe römischer Frauen, die sich krampfhaft umschlingen und emporzuschweben beginnen; andre, welche hinter ihnen verzweifelt am Boden kauern; sie begleiten das Schauspiel, welches sich über ihren Häuptern entwickelt, mit einem tiefen Wehgesange. Eine der Frauen ist bemüht, einen schönen römischen Krieger, der über sein Pferd gestreckt liegt, aus seinem tiefen Schlafe zu erwecken. Neben diesem liegt, wunderbar schön, ein hunnisches Weib mit ihrem Knaben; weiterhin eine andre, die eben erwacht zu sein scheint und in blödem Entsetzen nach dem Gewimmel über ihr emporschaut. Zur äussersten Rechten ein älterer hunnischer Krieger, der, halb aufgerichtet, noch zwischen Schlaf und Wachen schwankt. Andre Krieger der Hunnen steigen hier in die Lüfte empor; die unteren erheben sich noch mühsam, höher hinauf sind sie bereits gerüstet und fertig zur Schlacht; noch höher begrüssen sie in wildem Geheul der Begeisterung den Feldherrn, der sie zum Kampfe ruft. Dies ist Attila; in heftigster Bewegung, eine eherne Geissel zum zermalmenden Schlage schwingend, steht er auf einem Schilde, welcher von andren schwebenden Gestalten getragen wird. Aus der Ferne stürmen und winden sich immer neue Schaaren, neue Züge kampflustiger Barbaren empor; in toller Lust reiten einige auf dem Rücken römischer Sklaven heran. Aehnlich steigen auf der entgegengesetzten Seite die Schaaren der Römer in den Kampf empor. Auch hier, über der erwähnten Gruppe der klagenden Weiber, sehen wir

[1]) Die Erzählung der Sage findet sich bei Damascius, einem griechischen Schriftsteller aus dem Anfange des sechsten Jahrhunderts.

zuerst Gestalten, welche von der Schwere der körperlichen Natur noch nicht ganz befreit sind und langsam und nur durch Hülfe Anderer sich in die Lüfte emporheben. Dann ordnen sich die Schaaren, schöne adlige Gestalten, die im schnellen Zuge vorwärts brausen. Ueber und vor ihnen schwebt der Imperator, erhaben, voll klassischer Majestät, voll des Ausdruckes einer angeerbten, lang berechtigten Hoheit und Macht; zwei schöne Knaben schweben zu seinen Seiten und stützen ihn unter den Achseln. Links oben wird das strahlende Kriegeszeichen des Kreuzes herbeigetragen und emporgerichtet; hoffend, voll freudiger Zuversicht, weisen die römischen Schaaren auf das Zeichen, in welchem, mehr als in der eignen Kraft, ihr Heil beruht, zurück. Zwischen den beiden Heerführern entbrennt heftiger Kampf. Oberwärts, ein wenig entfernt, sieht man Hunnen, welche zu kühn vorausgedrungen sind und nun vor den gewaltigen Schlägen römischer Krieger angstvoll zurückweichen. Unterwärts senkt sich ein wilder Knäuel des Handgemenges wie eine gewitterschwere Wolke über der Mitte des Bildes nieder; in hastigem Entsetzen, wie vom Sturme zurückgetrieben, fliehen die Vordersten der Römer vor dem Schilde, welcher den König der Hunnen trägt.

Diese Schilderung giebt nur die Hauptzüge des grossen Werkes; die mannigfach verschiedenartigen Individualitäten, welche dasselbe vorführt, die Durchführung des reich gegliederten Gedankens in allen einzelnen Gestalten, die Kraft und Freiheit der Bewegungen, die unwiderstehliche Wahrheit, mit welcher hier die traumhaft poetische Fiction auftritt, alles dies kann nicht durch das blosse Wort bezeichnet werden, indem dies bei der Charakteristik des Details doch nur ein unklares Bild hervorrufen würde. Nur im Allgemeinen mag es bemerkt werden, dass die beiden Grundcharaktere der dargestellten Figuren, — der des edlen, gebildeten Volkes der classischen Welt und der des wilden, noch durch keine höhere Sitte gebändigten Naturvolkes, — mit ebenso grosser Meisterschaft durchgeführt sind, wie in der Formenbildung überall die grösste Reinheit und Gemessenheit, in der Bewegung überall die vollkommenste Klarheit und Naivetät, in der Gruppirung überall (und ganz besonders in den Ausgängen der Gruppen) das lauterste Ebenmaass, — in jeder einzelnen Gestalt, in jeder Gruppe ebenso wie in dem Ganzen der Composition, der reinste, edelste Styl hervortritt.

Im Einklange mit diesem vollendeten Style der Zeichnung steht es sodann auch, dass diese Composition nicht auf eine phantastische, überraschende Lichtwirkung (wozu der Gegenstand nach andrer Auffassung allerdings hätte Anlass geben können) berechnet ist, sondern dass über das Ganze sich ein gleichmässiges (wenn man will: conventionelles) Licht verbreitet, welches überall eine günstige Entwickelung der Formen gestattet. Hieraus ergiebt sich von selbst, dass die Darstellung in ihrer gegenwärtigen, wenn auch farblosen, Ausführung gleichwohl als ein abgeschlossenes, in sich vollendetes Werk zu betrachten ist, und dass es, wenn schon die Farbe noch ein neues, vielleicht sehr bedeutendes Element der Belebung hinzugetragen haben würde, keinesweges als eine blosse Untermalung, welche noch der weiteren Farben-, Licht- und Luft-Effekte mit Nothwendigkeit bedürftig wäre, zu betrachten ist.

Wohl aber dürfte es in Frage kommen, ob nun diese höhere strengstylistische Auffassung und Behandlung, diese Entäusserung all jener wundersamen nächtlichen Effekte bei einem Gegenstande, dessen Inhalt

ganz in das dunkle Gebiet der Träume und Gespenster einzuführen scheint, günstig, ob überhaupt nur zulässig sei. Gewiss muss diese Frage mit Nein beantwortet werden, wenn man nur das Unheimliche, Phantastische des Gegenstandes festhält, wenn man darin nichts weiter sieht, als eine Wiederholung jenes alten Mährchens, das sich aller Orten an das Gedächtniss grosser Schlachten anknüpft, aller Orten aus dem Grauen vor den blutgetränkten Stätten hervorgegangen ist. Aber die höhere Kunst hat das Vermögen, den darzustellenden Gegenstand nicht bloss in seiner nächsten, sondern zugleich in einer tieferen, symbolischen Beziehung aufzufassen, diese Beziehung in eigenthümlicher Behandlung sichtbar herauszustellen. Und wohl sind wir ermächtigt, in jenes Mährchen von der Geisterschlacht zwischen Hunnen und Römern einen tieferen Sinn zu legen. Hier ist es kein Kampf, der nur um die kleinlichen Interessen des Mein und Dein gekämpft worden ist: hier sind es die letzten Nachkommen einer alten Welt, die ersten Vorfechter einer neuen, die im verzehrenden Sturme zusammentreffen und sich gegenseitig in naturnothwendigem Hasse vernichten müssen, bis spät erst über ihren Gräbern ein neues Leben emporsprossen kann. Es ist jener unaustilgbare Kampf der alten und neuen Geister, der noch lange, nachdem die Wogen der Völkerwanderung in geregelte Bahnen gelenkt sind, insgeheim fortdauert, der noch oft, in schauerlichen Sagen, die halbverklungenen Gestalten der alten Welt emportauchen und unheilbringend in das neugeschaffene Leben eingreifen lässt. Diese Bedeutung ist es, welche wir in Kaulbach's Composition erkennen müssen; dieser grossartige, welthistorische Charakter ist es, welcher in dem Bilde eine vollkommen klare Entwickelung, ein abgewogenes Maass, eine überschauliche Ruhe des Ganzen nothwendig machte; dieser ernstere Sinn ist es, welcher jene überraschenden Effekte, jene dämmerhaften Gestaltungen des Unheimlichen abweisen musste, um in der Darstellung reiner (freilich nicht charakterloser) Schönheit reichlichen Ersatz zu geben. —

Wir dürfen uns glücklich schätzen, dass einem Werke, welches zu den ersten Leistungen unsrer Zeit gehört, welches die Bedeutung der in unsrer Zeit vorhandenen Kräfte abschätzen lässt wie wenig andre Werke der Kunst, und welches keinen Vergleich mit den Leistungen der Vorzeit zu scheuen hat, in unsern Mauern ein Aufbewahrungsort zu Theil geworden ist, wo es, durch die Liberalität seines Besitzers, dem Genusse eines jeden Kunstfreundes frei steht.

Berlin. — Malerei.

(Museum 1837, No. 42.)

Im Atelier des Hrn. Professor G. W. Völcker sahen wir kürzlich ein so eben vollendetes Gemälde, welches für I. M. die Königin der Niederlande bestimmt ist und den Rosengarten S. K. H. des Prinzen Albrecht von Preussen vorstellt. Es ist 7 Fuss, 7 Zoll hoch und 5 Fuss 8 Zoll breit. Das Bild enthält reichbepflanzte Rosenbeete, theils niedere Sträu-

[illegible]: im Hintergrunde [illegible] sich höhere Bäume und [illegible]. [illegible] Himmel ist mit grauen [illegible] den Glanz des Vor- [illegible] Kunst sind hier [illegible] und für das [illegible] und die weisse [illegible] Anhauches [illegible] herrschen vor; [illegible] gefärbte, gelbe, [illegible] Schmetterlinge um die [illegible] jene liebliche [illegible] Blumengärten an- [illegible] zugleich in [illegible] der Ausführung [illegible] Blumenstücke von so gros- [illegible] Lokale eines grossen [illegible] Wirkung.

Die [illegible] in den Jahren 1834, 1835 und [illegible] von A. Fahne. Düssel- [illegible]

[illegible]

[illegible] bei dessen Lesung Be- [illegible] weiter nöthig haben. [illegible] die vermuthlich bei Gelegen- [illegible] für irgend ein [illegible] wie heftig der Verfasser auch [illegible] eifert, sich doch eben [illegible] erheben. Wichtiger dürften [illegible] in denen, ausser den Prin- [illegible] der gegenwärtigen Düsseldorfer [illegible] eine Geschichte der Privat- [illegible] dieselbe sich gebildet [illegible] aus der verschiedenen Natur dieser Ele- [illegible] Der Verfasser giebt als den Grund der [illegible] der Rheinländer gegen die aus den östlichen Provinzen [illegible] Künstler an: letztere sollen von Seiten der Akademie wie des rheinisch-westphälischen Kunstvereines in Folge dessen auch von Seiten der öffentlichen Kritik auf eine ungebührliche Weise bevorzugt und dadurch der zunächst in Anspruch zu nehmende Einfluss der Akademie, als künstlerischer Bildungsanstalt für die westlichen Provinzen des preussischen Staates, wesentlich beeinträchtigt worden sein. Zwar spricht der Verfasser diese Anschuldigungen nicht ohne Vorsicht

aus; er legt sie den zunächst Betheiligten in den Mund, aber er lässt zugleich seine eigne Meinung zwischen den Zeilen, deutlicher in den nachfolgenden Recensionen, die das Verdienst der Rheinländer und Westphalen nicht selten auf Kosten der Ostländer hervorheben, ziemlich deutlich erkennen. Uns, die wir mit den Privat-Verhältnissen der Schule nicht bekannt sind, steht hier kein Urtheil zu; wir werden im Folgenden sehen, was näher Betheiligte erwidert haben. Bedauern aber müssen wir es, dass eine Schrift, wie die vorliegende, an sich gewiss wenig geeignet sein kann, für die Lösung jener Missstände, falls sie sich wirklich in der angeführten Art kund gegeben, mitzuwirken.

Doch theilt der Verfasser Behufs dieses Zweckes einen Plan mit, den wir, wenigstens seiner Ergötzlichkeit wegen, nicht übergehen dürfen. Nur ein Mittel (so sagt er) wüsste ich, dem Künstlerleben seine würdige Ruhe zu geben, es besteht darin, dass eine strenge, ernste Kritik unsrer Schule sich annimmt, eine Kritik, welche ebenso klar und deutlich, als wissenschaftlich und tief etc. etc. die Interessen der ganzen Kunst ins Auge fasst. Zu einer solchen Kritik, meine ich, müssten wir uns aber noch anders zusammenfinden. Nirgend scheint mir eine collegialische Verfassung nothwendiger. Etc. etc. Wir sind diese Kritik der Schule schuldig, wir müssen sie schon der Lehrer willen veranstalten, damit diesen das schwere Amt erleichtert werde. Aber die Kräfte? — Sie werden nicht fehlen. Es ist ja Alles der Einigkeit so leicht, lasst uns doch einig sein, lasst uns doch anfangen! Die Ausstellung ist zu gewissen Zeiten nur denjenigen offen, welche zu der zu schaffenden Gesammtkritik beitragen wollen. Wer zu dieser Zeit Eintritt findet, muss sein Urtheil über die Kunstgegenstände geben. Es wird so lange diskutirt, bis man über die äussersten Gründe einig ist. Die Gründe werden mit dem Resultat gedruckt, letzteres entscheidet auch über den Ankauf der Kunstprodukte." — Wir dürfen es dem geneigten Leser selbst überlassen, sich die praktische Ausführung eines solchen Planes sammt den Folgen, die daraus entspringen würden, zu vergegenwärtigen. —

Natürlich musste die genannte Schrift, rücksichtlich ihrer „Vorbemerkungen", in Düsseldorf und der dortigen Umgegend einige Sensation machen und eine Prüfung der vorausgesetzten Thatsachen, welche den Verfasser befugt, sich zum Sprecher einer angeblich unterdrückten Partei aufzuwerfen, veranlassen. Dies ist zunächst durch zwei einfache öffentliche Anzeigen in der Düsseldorfer Zeitung (Juni d. J.) geschehen. Die eine rührt von Seiten des Kunst-Vereines her und weist es durch Zahlenverhältnisse nach, dass — wenngleich es nicht die Absicht des Vereines sei, nach lokalen, sondern nur nach rein künstlerischen Interessen anzukaufen — gleichwohl die Rheinländer und Westphalen wesentlich bevorzugt, und dass ebenso (was Hr. Fahne dem Verein gleichfalls vorgeworfen) die Geldmittel des Vereines keinesweges in irgend überwiegendem Maasse zu öffentlichen Zwecken verwendet worden sind [1]). Die andre Anzeige war von der Düsseldorfer Kunst-Akademie ausgegangen, widersprach zunächst der Behauptung, dass die Akademie speziell für die Rheinlande und Westphalen gestiftet sei und wies es sodann wiederum durch Zahlenverhältnisse

[1]) Aber ist das eine grossartige Zeit, wo eine Erklärung, wie diese letztere, gefordert wird?

nach, dass gleichwohl rücksichtlich der Unterstützungen für unvermögende Schüler, die aus diesen Provinzen gebürtigen Künstler vorzugsweise begünstigt worden seien.

Ausserdem ist aber auch noch eine eigne Schrift zur Widerlegung der „Vorbemerkungen“ des Hrn. Fahne erschienen. Sie führt den Titel:

Die Düsseldorfer Malerschule, oder auch Kunst-Akademie in den Jahren 1834, 1835 und 1836; und auch vorher und nachher. Eine Schrift zur Aeusserung einiger Gedanken, von J. J. Scotti. Düsseldorf, 1837. (178 Seiten und mehrere grosse Beilagen).

Diese Schrift können wir dem Leser mit bestem Gewissen empfehlen, — zunächst, wenn letzterer die Fahne'sche Schrift wirklich gelesen haben und vielleicht von den falschen oder schiefen Aussprüchen des Verfassers, die oft für den ersten flüchtigen Anblick nicht grundlos erscheinen, influenzirt sein sollte. Schritt vor Schritt geht Hr. Scotti, in unterschiedlichen Episteln und Kapiteln, den Behauptungen seines Vorgängers nach und deckt nicht bloss das Unlogische in dessen Raisonnements, sondern, was ungleich wichtiger ist, das Irrthümliche und Unwahre in allen Einzelnheiten thatsächlicher Beziehung auf, so dass hiedurch die angeführten Spaltungen in der Schule lediglich nur, wie es aber auch in der Ansammlung so verschiedenartiger Individuen an Einem Orte gar nicht befremden kann, als Missverständniss und Missstimmung von Seiten weniger Einzelnen (und gewiss nicht der Tüchtigeren) erscheinen müssen. Der Styl, in welchem Hr. Scotti seine Episteln schreibt, bewegt sich in einem gewissen Carnevals-mässigen Humor, der zu Anfange vielleicht etwas Befremdliches für einen östlichen Leser hat; bald aber, und vornehmlich durch die zu Grunde liegende Treuherzigkeit bewogen, gewöhnt man sich daran, und am Ende muss man es zugestehen, dass eine andre Behandlung der Fahne'schen Misere gewiss wenig geniessbar gewesen wäre. Dabei aber ist die Schrift mit der grössten Sorgfalt gearbeitet, und durch die genaue, vollkommen aktenmässige Darstellung aller sachlichen Verhältnisse der Düsseldorfer Schule wird sie, was ihr grösseres Verdienst ist, ein sehr wichtiger Beitrag für die Kunstgeschichte unsrer Zeit. Dies geschieht besonders in mehreren grossen und ausführlichen Beilagen. Wir lassen hier nur, zum Zeugniss für die Wichtigkeit dieser Beilagen, die Titel der bedeutenderen unter ihnen folgen: „Katalog der Kunst-Akademie zu Düsseldorf; oder: Verzeichniss der, seit Wiedererrichtung der Kunstschule zu Düsseldorf im J. 1821, bei derselben in Selbständigkeit gewirkt habenden Meister, Künstler und Schüler; und der von denselben bis einschliesslich des Jahres 1836 producirten Gegenstände.“ — „Nachweise der bei der Düsseldorfer Kunst-Akademie seit dem J. 1826 bis incl. 1837, alljährlich Unterricht genossen und gewirkt habenden Schüler und Künstler, mit Unterscheidung derselben nach den Stufen ihrer Ausbildung und der Verschiedenheit ihrer Heimath.“ etc. — „Nachweise und Erläuterung über die Räume in den Düsseldorfer Akademie-Gebäuden, wie sie in den vormaligen Bilder-Gallerie- und Schloss-Lokalitäten ursprünglich bestanden haben und . . . . durch successive Ausbauung allmählig entstanden sind.“ — „Uebersicht der in den Rechnungen des Kunstvereines für Rheinland und Westphalen nachgewiesenen wirklichen Einnahmen und Ausgaben seit Errichtung des Vereines, vom J. 1829 bis zum J. 18³⁴/₃₅.“ — „Nachwei-

sung und Uebersicht der seit Errichtung des Kunstvereines für Rheinland und Westphalen in dessen Rechnungen pro 1829 bis incl. 18³⁴/₃₅ aufgeführten Erwerbungen von Gemälden und desfalls, sowie zur Ausschmückung öffentlicher Gebäude verwendeten Beiträge; mit Unterscheidung des Vaterlandes der Producenten." —

Das Scheibenschiessen. Peint par E. Meyerheim, lith. par Herrmann Eichens. Berlin, bei L. Sachse und Comp.

(Museum 1837, No. 43.)

Das vorliegende Blatt veröffentlicht eins der ansprechendsten Erzeugnisse unsrer modernen Genremalerei, welches die Zustände heutigen Verkehrs mit lebendiger Frische, launiger Charakteristik und künstlerischer Vollendung dargestellt hatte. Es ist nach jenem Gemälde Meyerheim's ausgeführt, das auf der letzten Berliner Ausstellung so zahlreichen Beifall fand. Man sieht ein fröhliches ländliches Fest vor sich; das Kostüm der Personen deutet auf westphälische Gegend. Im Hintergrund auf einer Anhöhe das Wirthshaus, von hohen Bäumen umgeben, daneben der Schiessstand und die emporgerichtete Stange einer Sternscheibe. Im Vorgrund der Glückliche, der den königlichen Schuss gethan, mit Bändern, Medaillen und Blumensträussern geschmückt, das Gefühl seiner neuen Würde nicht gänzlich verhehlend. Zierliche Mädchen und Frauen kommen von der einen Seite, ihm zu gratuliren, von der andern ein jovialer Alter, vermuthlich der Schenkwirth. Gegenüber sind einige Freunde, welche mit lautem Jubel auf die Gesundheit des Schützenköniges trinken. Zwischen beiden Gruppen naht sich der Zug der Schützen, dem neuen Oberhaupte ihren Respekt zu erweisen; sie werden von der Bande der Dorfmusikanten angeführt, die es sich weidlich angelegen sein lassen, ihr Bestes zu leisten; vorauf geht, im Tanzschritt, ein Knabe, der die abgeschossene Scheibe emporträgt. Zuschauende stehen umher, unter ihnen der Künstler selbst. An einem Tisch, im Mittelgrunde, sitzt Einer, vielleicht der Schützenkönig des abgelaufenen Jahres, der sich halb verdriesslich abwendet und von seiner Umgebung verspottet wird. Die Lithographie giebt dies Alles auf eine erfreuliche Weise wieder; die Ausführung ist, der Feinheit des Originales nachgehend, äusserst sorgfältig, aber sie verbindet mit dieser Zartheit zugleich eine grosse Kraft und Sicherheit. Die gemüthliche Laune, die geistreiche Individualisirung, die Meyerheim's Bildern, neben seiner schönen Technik, einen so grossen Werth verleihen, sprechen auch hier lebhaft zum Beschauer. Das figurenreiche Ganze ist in guter Harmonie gehalten, die Luft-Verhältnisse wohl beobachtet. Der Druck des Blattes ist vortrefflich.

Malerei. — Berlin.

(Museum 1837, No. 44.)

In der Kunsthandlung des Hrn. L. Sachse, die, wie bekannt, durch den reichsten Wechsel an Werken der heutigen Kunst den Freunden derselben ein stets anhaltendes Interesse gewährt, sahen wir in der neueren Zeit mannigfach Gemälde von Blechen ausgestellt, die eine um so grössere Theilnahme erwecken mussten, als sie den Rest dessen ausmachen, was seit lange von diesem, in seiner Art so einzigen Meister gearbeitet ist, und die vielleicht die letzten Werke seiner Hand sein werden. Die Mehrzahl derselben bestand aus Darstellungen italienischer Gegenden, zum Theil nur in leichter skizzenhafter Weise hingeworfen, alle aber voll scharfer Naturwahrheit und in jener eigenthümlich herben, aber stets ergreifenden Stimmung aufgefasst, welche überall seinen Leistungen zu Grunde liegt. Unter den jüngstausgestellten Werken machen wir vornehmlich die folgenden namhaft: — Die Aussicht aus einer Ufergrotte, in welcher ein Mönch in einsamen Gedanken sitzt, auf die Ruine des Palastes der Königin Johanna bei Neapel, um den die Meeresfluth aufgeregt sich bewegt; der Himmel grau, wie nebelhafter Regen. — Eine Partie aus dem Mühlenthale von Amalfi. — Ein Berghang, auf dessen Höhe ein Kloster liegt; neben trocknen Cypressenstämmen führt ein steiler Weg dahin empor; ein Paar Mönche bewegen sich langsam auf dem Wege. — Ein Ueberblick von Neapel, von der Reben-umgränzten Höhe des Posilipp's aus; zunächst die Villa Reale, dann das scharf charakterische Profil der Stadt, von der hohen Citadelle S. Elmo bis auf das Castell dell' uovo hinab; im Hintergrunde der dampfende Vesuv. — Ein Klosterhof von Viterbo, über dem die Mittagshitze brütet; vorn rastende Mönche und Esel; im Hintergrunde eine Stiege, den Berg empor, auf welcher Maulthiere hinaufklimmen. — Maulthiertreiber, durch eine offene Felsenhalle hinziehend. — Zwei neapolitanische Fischer, am Meergestade sitzend; das Meer tief dunkelblau, die Köpfe der Männer und die Profile der fernen Inseln von der eben aufgehenden Sonne beleuchtet. — Ein Bild unsrer heimathlichen Natur: ein öder Sandhügel mit einem Fuchsbau; davor der Fuchs, der sich in ungestörter Einsamkeit behaglich in der warmen Sonne streckt, höchst meisterhaft dargestellt. — Endlich ein Stillleben: ein an einem Nagel aufgehängtes Rebhuhn, mit vorzüglichster Naturwahrheit gemalt und mit grosser Feinheit ausgeführt, die vielseitige Richtung des genialen Künstlers bekundend.

Sculptur. — Berlin.

(Museum 1837, No. 47.)

Im Atelier des Hrn. Prof. Rauch war in diesen Tagen das so eben vollendete Thonmodell des Monumentes, welches den beiden ersten christlichen Beherrschern Polens, dem Herzoge Miecislav (st. 992) und seinem

Sohne, dem König Boleslav Chrobri (st. 1025), im Dome von Posen gesetzt werden soll, öffentlich ausgestellt. Ueber die Veranlassung zu diesem Unternehmen, über die ersten Pläne und die durch den verstorbenen Erzbischof v. Wolicki veranstalteten Sammlungen, sowie über die wesentliche Förderung, welche dem Unternehmen neuerdings durch die thätige Theilnahme des Grafen Eduard Raczynski zu Theil geworden ist, hat das Museum bereits berichtet. — Die Opfer, welche die Errichtung eines solchen Moumentes erheischt, zeigen sich gegenwärtig bereits, durch die würdigste Lösung der Aufgabe, aufs Schönste belohnt: sie ist ein Zeugniss mehr für die Meisterschaft Rauch's, für den hohen und eigenthümlich ausgebildeten Standpunkt, welchen die monumentale Plastik unsrer Tage einnimmt.

Die Auffassung und Anordnung des Ganzen ist äusserst einfach. Beide Fürsten stehen ruhig, ein wenig zueinander gewandt, vor dem Auge des Beschauers da; das Kreuz des Stabes, welchen der ältere von ihnen in der Hand hält, erhebt sich über ihren Häuptern und schliesst die Gruppe auf eine sinnvolle Weise. Die Höhe der Gestalten beträgt 7 Fuss 2 Zoll. Ihr Kostüm ist ganz das ihrer Zeit, ausgewählt in Bezug auf die Persönlichkeit eines jeden von ihnen, somit charakteristisch für Zeit und Persönlichkeit, zugleich aber (wie es in der That bei dem Kostüm des früheren Mittelalters der Fall ist) höchst günstig für künstlerische Behandlung. Der ältere der beiden Herrscher, Miecislav, der Gründer des Christenthums in Polen, erscheint als der Fürst des Friedens. Er trägt eine lange, reichgemusterte Tunika, welche bis auf die Knöchel hinabreicht und mit dem Schwertgurte umgürtet ist. Die Aermel der Tunika reichen bis zum Elbogen; von da ab, bis zum Handgelenk, wird der Aermel des Kettenhemdes sichtbar, welches der Fürst (als Bezeichnung des immer noch so kriegerischen Zustandes seiner Zeit und seines Landes) unter der Tunika angelegt hat. Die Füsse sind mit Schuhen bekleidet. Ueber der Tunika trägt er den fürstlichen Hermelin-Mantel, welcher auf der rechten Schulter durch ein Schloss zusammengefasst wird und nach vorn und hinten in reichen Falten niederfällt, so jedoch, dass die rechte Seite der Figur unter dem Mantel frei hervortritt. Der linke Arm, dessen Hand den Kreuzstab hält, hebt auf seiner Seite den Mantel ein wenig empor, wodurch eine contrastirende Bewegung in den grossen Linien der Falten hervorgebracht wird. Die rechte Hand, frei vor die Brust gehoben, weist nach dem Kreuze empor, auf das Symbol, welches die Grundbedeutung des Monumentes enthält, hindeutend. Das Haupt, dem Beschauer entgegengewandt, ist ein wenig geneigt; es ist mit einem Helme, den ein Kronen-artiger Reif umgiebt und dessen Spitze ein kleines Kreuz schmückt, bedeckt. In den edlen Zügen des Gesichts ist der Ausdruck der Milde vorherrschend. Das Haupthaar ist lang, der volle Bart ebenfalls nicht gekürzt.

Der jüngere Fürst, Boleslav, der sich dem Vater zuwendet, trägt in seiner gesammten äusseren Erscheinung das Gepräge derjenigen kriegerischen Gewalt, mit welcher er die polnischen Waffen weit über die Nachbarländer hinaustrug und dem neubegründeten Christenthum eine eiserne Sicherung verlieh. Er ist ganz gepanzert. Die Beine sind mit Kettenhosen bekleidet, welche sich eng um die Formen des Körpers schmiegen und die Linien derselben dem Auge des Beschauers rein entgegentreten lassen. Den Leib bedeckt ein Kettenhemde mit langen Aermeln, das etwa bis zur Hälfte des Oberschenkels hinabfällt und hier in gezackte Spitzen

ausgeht. Die Brust ist, über dem Kettenhemde, mit einem Schuppenpanzer umgeben. Den Kopf bedeckt eine Kettenhaube, welche zugleich Hals und Schultern umschliesst; darüber ist der gekrönte Helm aufgesetzt. Die Hüften umgiebt, lose hängend, ein breites Schwertgehänge von zierlich durchbrochener Arbeit. Die rechte Hand hat das Schwert gefasst, welches der Fürst vor sich, auf den Boden gestützt, hält; die linke ist in die Seite gestemmt. Der Königsmantel ist frei über die rechte Schulter geworfen, fällt in grossen Massen über den Rücken und ist dann um den linken Arm gewickelt, so dass er hier in schönen Falten zur Seite der Figur niederfliesst. Das Gesicht, jünger als das des Vaters und mit kürzerem Barte, vereint mit ähnlichen Zügen den Ausdruck grösserer Kraft und Festigkeit.

Das Kostüm, sowohl das des Krieges bei der einen, wie das des Friedens bei der andern Figur, befolgt, wie bereits bemerkt, aufs Genaueste diejenige Art und Weise, welche in jener früheren Periode des Mittelalters gebräuchlich war. Es bezeichnet somit zunächst die allgemeine historische Stellung der beiden gefeierten Männer. Dabei ist zugleich das sorgfältige Verständniss, die vollkommenste Naturwahrheit, mit welcher dasselbe im vorliegenden Falle behandelt ist, hervorzuheben. Vornehmlich gilt dies von der kunstreichen Behandlung des Kettengewebes, dessen eigenthümliche Last an den Stellen, wo es frei hängt, dessen festes Anschmiegen an die hervortretenden Formen, dessen Verschiebung bei der Bewegung jedes einzelnen Gliedes und wo es sich in kleinere oder grössere Falten legt, dem Beschauer in täuschender Naturwahrheit entgegentritt. Nicht minder meisterhaft sind aber auch die sämmtlichen anderweitigen Stoffe behandelt; namentlich der feine Pelz der fürstlichen Mäntel ist von überraschender Weichheit. All dieser hervorstechende Reichthum des Kostüms muss natürlich bei dem Bronzeguss (dazu das Modell bestimmt ist) einen vorzüglich schönen Effekt hervorbringen; auch hören wir, dass demselben in der Bronze noch ein andrer Schmuck: — Säume und andre Verzierungen, die aus Silber eingelegt werden sollen, sowie edle Steine an den passenden Stellen, — hinzugefügt werden wird, wozu denn eben der Gesammt-Stoff des Metalles, sowie der besondre romantisch-historische Charakter der Figuren vornehmlich passend ist.

Zugleich aber sind, wie bereits bemerkt wurde, die Besonderheiten dieses Kostüms ebenso geeignet für eine freie künstlerische Behandlung, wie für die persönliche Individualisirung. Der enganschliessende Ketten- und Schuppenpanzer verstattet die freie, lebendige Entwickelung der Form und lässt den Beschauer die Kraft der kriegerischen Gestalt, die Rüstigkeit der Bewegung ungehindert in sich aufnehmen. Die weiten, durch keinen Modeschnitt (wie im späteren Mittelalter) beengten Gewänder des älteren Fürsten geben dagegen die Gelegenheit zur Darstellung des grossartigsten Faltenwurfes. Hiedurch entsteht zugleich die schönste Wechselwirkung in den Linien, welche die beiden Gestalten umschreiben. Auch ist zu beachten, dass der Mantel, welcher dem kriegerischen Fürsten, zur Bezeichnung seiner Würde sowohl, wie zur Hervorbringung der nöthigen Fülle des Ganzen, gegeben werden musste, frei und leicht umgeworfen ist, somit das Lebendige, mehr Momentane in der Bewegung dieser Gestalt ebenso hervorhebt, wie er durch den mehr wechselnden Schwung der Linien zur Durchführung des angedeuteten Contrastes dient.

Alle diese angeführten Elemente der historischen Treue, der Charakteristik, der Naturwahrheit aber bewegen sich in dem Grund-Elemente

der reinen plastischen Schönheit. Es herrscht in jeder einzelnen Gestalt ebenso, wie in ihrem Zusammenwirken als Ganzes, ein Ebenmaass, eine Klarheit, eine Harmonie der Linien und Verhältnisse, eine durchgebildete Gesetzmässigkeit bei aller Freiheit des Einzelnen, — mit einem Worte: eine Vollendung des Styles, wie sie eben nur die Bedingung der auf ihrem Gipfelpunkte angelangten Kunst ist. Und wenn der Beschauer, bei dem engen Raume, darin das kolossale Modell aufgestellt war, zunächst auf das Einzelne, auf die kunstreiche Behandlung der Stoffe, auf die historische Eigenthümlichkeit der Darstellung, auf die charaktervolle Auffassung der Gestalten verwiesen wurde, so musste doch allmählig die hohe Würde des Ganzen, die feierliche Bedeutsamkeit seines Inhalts, die lautere Majestät dieser Erscheinungen den überwiegendsten Eindruck hervorbringen. —

Ein von dem vorigen wesentlich verschiedenes, aber in seiner Art ebenfalls sehr interessantes Thon-Modell sahen wir im Atelier des Bildhauers Hrn. Kiss. Der Gegenstand desselben gehört nicht der Geschichte, sondern dem Bereiche der Phantasie an und führt, von äusseren Bedingnissen frei, den Beschauer in die Urzustände menschlicher Existenz zurück. Es ist eine sehr kunstreich componirte Gruppe. Eine Amazone, nur um die Hüften mit einem leichten Gewande geschürzt und den Kopf mit der bekannten phrygischen Mütze bedeckt, sitzt auf einem kräftigen Rosse, dem eben ein Tiger entgegengesprungen ist, indem er sich an dessen Brust, die er mit wüthendem Bisse zerfleischt, angeklammert hält. Das Pferd, scheu und heftig emporgebeugt, strebt fruchtlos, sich seines Feindes zu erwehren; die Amazone dagegen, in leicht gekrümmter Stellung, ist so eben im Begriff, mit der erhobenen Lanze den Tiger zu durchbohren. Das ganze Werk ist voll des höchsten, aufgeregtesten Lebens; ebenso ist die Charakteristik der drei Figuren in vortrefflicher Weise durchgeführt. Der Adel, die heftige Anstrengung, der Schmerz und Grimm in dem Pferde steht im fühlbarsten Contrast gegen das Wilde, Heimtückische, Katzenartige in der Gestalt des Tigers, dessen Obergewalt, trotz seiner kleineren Dimension, trefflich hervorgehoben ist. Gegen beide aber bildet die leichte Behendigkeit der Amazone, deren zierliche Formen zugleich eine kräftige Entwickelung und die volle Anspannung des Momentes zeigen, einen noch interessanteren Gegensatz, und in ihr vornehmlich concentrirt sich das Interesse des Beschauers. Wildes Naturleben, Kraft und Anmuth vereinigen sich in dieser Arbeit auf die ansprechendste Weise. Bei der grossen Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit der Bewegungen herrscht indess auch hier ein schönes plastisches Ebenmaass, und die Linien bewegen sich, je nach den verschiedenen Gesichtspunkten, stets auf eine eigenthümlich harmonische Weise. — Die Ausführung des in Rede stehenden Modells ist in verhältnissmässig kleinen Dimensionen gehalten; der Künstler hat dasselbe nur als Vorstudium eines grösseren gearbeitet, welches dreimal so gross — das Ganze gegen 12 Fuss hoch und 16 Fuss breit (die Amazone in einer Höhe von 9 Fuss, das Pferd in den Dimensionen der Schlüter'schen Reiterstatue des grossen Kurfürsten) — ausgeführt werden soll. Gewiss dürfen wir, bei den so sehr anerkennungswürdigen Vorzügen, welche bereits das vorläufige Modell entwickelt, hier wiederum einer der anziehendsten Leistungen der Berliner Plastik ent-

gegensehen, und wir haben nur zu wünschen, dass sich, da Hr. Kiss seine Arbeit ohne äusseren Anlass unternommen hat, die Gelegenheit zum Bronzeguss des Werkes (darauf dasselbe berechnet ist), sowie zur würdigen Aufstellung an einem öffentlichen Orte nicht fehlen möge.

Die Gemälde-Sammlung des Königl. Schwed. u. Norweg. Consuls J. H. W. Wagener in Berlin.

(Vorwort zum Verzeichniss derselben. Januar 1838.)

Die Gemälde-Sammlung, deren Verzeichniss im Folgenden vorgelegt wird, ist, nach ihren wesentlichen Beziehungen, der deutschen Kunst unsrer Tage gewidmet. Ein verhältnissmässig nur geringer Theil der Sammlung (bereits früher der Familie des Besitzers angehörig) begreift Werke von Meistern einer um Jahrhunderte älteren Zeit in sich; alles Uebrige besteht aus Gemälden, deren Sprache, deren innerliches Lebens-Element uns unmittelbar berührt, deren Urheber — erst wenige von ihnen sind von der Bühne des Lebens abgetreten — die Interessen der Gegenwart und die der jüngsten Vergangenheit mit uns getheilt haben. —

Die Gegenwart ist ein flüchtiges, räthselhaftes Wesen. In mannigfach wechselnden Gestalten rauscht sie an uns vorüber; wir sind nicht im Stande, sie zu fassen, die Züge ihres Angesichts klar zu schauen, uns von ihrer Eigenthümlichkeit einen deutlich bestimmten Begriff zu machen. Ebenso ziehen unsre eignen Neigungen und Bestrebungen uns hier und dort hin; und wenn wir es auch mit Ernst uns angelegen sein lassen, einen einzelnen Punkt der Gegenwart festzuhalten, mit ausdauernder Sorgfalt in sein Inneres einzudringen, so ist unterdessen wiederum unzähliges Andre entschwunden, ist das, was wir gewonnen haben, eben nur ein Fragment. Es geht uns mit der Betrachtung der Gegenwart wie mit der eines aus zahlreichen Theilen zusammengesetzten, in mannigfachem Wechsel der Theile emporgeführten Gebäudes: nicht in der Nähe, — nur erst von einem ferneren Standpunkte aus vermögen wir den Total-Eindruck desselben in uns aufzunehmen.

Wenn es indess auch seine Schwierigkeiten hat, aus dem flüchtigen Gewebe der Ereignisse und Handlungen, deren bunt verschlungene Fäden unser Auge verwirren, ein Urtheil über die Gegenwart zu gewinnen, so können wir gleichwohl auf einem andern, einem leichteren und sichreren Wege hiezu gelangen. Die Spiegelbilder, welche begabte Geister von den vorübereilenden Erscheinungen im günstigen Momente zu erfassen und festzubannen verstehen, die Werke, welche aus dem Geiste der Gegenwart erschaffen und, in vollendeter Abgeschlossenheit, für die freie Betrachtung hingestellt werden, sind es, die uns zu einem Schluss über den Charakter und das Wesen der Gegenwart Gelegenheit bieten. Freilich tritt in ihnen ein Conflikt zwischen dem allgemeinen Geiste der Zeit und dem besondren des schaffenden Individuums hervor; aber der letztere bildet doch eben

nur einen Theil des ersten, so dass dieser Gegensatz bei höherer Betrachtung sich wiederum auflösen muss. Die Werke der Wissenschaft und die Werke der Kunst sind es, die in solcher Art das Vorübereilende in ein Bestehendes, in ein Mess- und Erkennbares umwandeln. Aber die Werke der Wissenschaft sind nur den geringen Kreisen der Eingeweihten zugänglich: die Werke der Kunst sprechen zu dem Sinn und dem Geiste eines jeden Empfänglichen. In den Worten unsrer Dichter, in den Tönen unsrer Componisten, in den Schöpfungen unsrer Maler, Bildner und Architekten tritt uns das geheime Seelenleben unsrer Zeit, dasjenige, was ihren Handlungen und Ereignissen den verborgnen Impuls, die dunkle Richtung giebt, fühlbar und anschaulich entgegen. In ihnen läutert sich das mannigfach verworrene Streben zum klaren und aufklärenden Bewusstsein.

Natürlich aber muss, wie bemerkt, bei Betrachtung des einzelnen Werkes auf die Persönlichkeit des einzelnen Künstlers und auf den Einfluss desjenigen Kreises, dem er zunächst angehört, Rücksicht genommen werden; unabhängiger hievon kann man nur dann über die im Allgemeinen zu Grunde liegende Richtung urtheilen, wenn man eine grössere Reihenfolge von Werken zu überblicken im Stande ist. Nur eine Sammlung von gleichzeitigen Kunstwerken lehrt uns diese Richtung erkennen. Dazu aber eignen sich vorzugsweise die bildenden Künste, die im Raume neben einander angeschaut werden können, und unter ihnen keine in gleichem Grade wie die Kunst der Malerei. Eine genügend ausgedehnte Sammlung von Gemälden unsrer Zeit — wie die in Rede stehende Sammlung ein solches Beispiel darbietet — wird uns somit das augenfälligste, klarste, umfassendste Bild von der Sinnes- und Gefühlsweise unsrer Zeit vorzuführen im Stande sein.

Doch ist hiebei noch ein besondrer Punkt zu bevorworten. Wirkliche, reale Vollständigkeit einer solchen Sammlung ist nicht wohl möglich; alles Bedeutende, was die Zeit an Werken der Art hervorbringt, kann nicht an Einem Orte zusammengebracht werden; — es kann sogar ganze Richtungen der Kunst geben, deren Eigenthümlichkeit schon den äusserlichen Bedingnissen des Sammelns widerspricht. Und gerade ein solcher Fall, der von sehr grosser Wichtigkeit für die Kunst der Gegenwart ist, findet heutiges Tages statt. Um jene grossartigen Freskomalereien von München, welche durch das Wort eines kunstbefreundeten Herrschers zur bedeutungsvollen Zierde seiner Residenz hervorgerufen sind, kennen zu lernen, müssen wir unsre Schritte zu den Stätten, wo sie ausgeführt wurden, hinwenden; sie sind an ihre Stelle festgebunden, ihre Bedeutung ist vorzugsweise an diese Stelle geknüpft; und selbst wenn man ähnliche Werke, auf beweglichem Material geschaffen, fordert, so werden zu ihrer Aufstellung Räume in Anspruch genommen, wie sie wenigstens nur im seltnen Falle zu finden sind. Immerhin aber können Mängel dieser Art wiederum, ob auch auf bedingtere Weise, ausgeglichen werden. Wo so eigenthümliche Richtungen, wie die eben genannte, vorherrschen, da werden diese auch auf andre, in der räumlichen Ausdehnung mehr untergeordnete Gattungen der Kunst einen bestimmten und bestimmenden Einfluss ausüben; da werden die letzteren, in dem besondern Gepräge ihrer Sinnes- und Gefühlsweise, nothwendig auf jene vorherrschenden Richtungen zurückdeuten müssen. Wie das Bild eines Gebirgszuges, welches auf der Fläche von wenigen Zollen ausgeführt ist, doch die bestimmte Idee von den Formen einer mächtigen Naturerscheinung giebt; wie der Botaniker

nur der Anschauung kleiner Blüthenfäden bedarf, um das Geschlecht des mächtigsten Baumes zu erkennen, so wird sich auch in dem Kunstwerke der kleinsten Art und hiemit übereinstimmenden Inhalts die Auffassungs- und Behandlungsweise ungleich grossartigerer Unternehmungen, innerhalb deren Bereiches dasselbe entstanden ist, abspiegeln müssen. Aehnliche, aber ungleich mehr in die Augen springende Verhältnisse werden natürlich da statt finden, wo aus mehr gleichartigen Kreisen einzelne Werke in die Sammlung übergegangen sind.

In der That giebt die in Rede stehende Gemäldesammlung eine Uebersicht von den Leistungen der deutschen Kunst unsrer Zeit, welche — soweit dies überhaupt bei Staffelei-Gemälden kleinerer und mittlerer Dimension möglich ist — die verschiedenen Richtungen, in denen dieselbe auseinander geht, und in ihnen die Elemente unsrer heutigen Sinnesweise anschaulich erkennen lässt. Aber sie gehört nicht lediglich den letzten Jahren an. Mit Interesse hat der Besitzer die ganze Periode des neusten Aufschwunges unsrer Kunst verfolgt, so dass wir hier zugleich neben dem Werdenden das Gewordene, neben dem Gepräge, welches die Gegenwart gewonnen hat, zugleich Beispiele der Vorstufen zu dessen eigenthümlicher Ausbildung vor uns sehen. So tritt in dieser Rücksicht denn auch jener Theil der Sammlung, welcher die Werke älterer Meister umfasst, zu ihr in ein näheres Verhältniss.

Diese letzteren Werke bestehen fast ausschliesslich aus Gemälden niederländischer Künstler des siebzehnten Jahrhunderts; ihnen reihen sich einige wenige von ihnen abhängige Arbeiten deutscher Künstler an. Ihre kunstgeschichtliche Stellung deutet mehr auf die Richtung der heutigen Gegenwart, als auf die der früheren Vergangenheit hin. Die Blüthenperiode der altdeutschen Kunst, die der grossen italienischen Meister, wenn gleich sie ihnen der Zeit nach näher steht als die Gegenwart, liegt doch wie ein abgeschlossenes wundersames Reich hinter ihnen: die kirchliche Reformation des sechzehnten Jahrhunderts bildet die grosse Kluft, welche die alte und die neue Zeit, die alte und die neue Kunst von einander sondert. Die Reformation löste, wie den Gedanken des Menschen überhaupt, so auch die Kunst aus den Fesseln der Kirche; sie gab der Kunst die Freiheit, alle Gegenstände des Lebens zu durchdringen, jedes Einzelne der irdischen Existenz zu einem bedeutungsvollen Ganzen zu gestalten. Ein solches Beginnen der Kunst erblicken wir in den niederländischen Bildern des siebzehnten Jahrhunderts; die älteren Bilder der Sammlung, von der hier die Rede ist, — Landschaften, Genrebilder, Stillleben, gestatten uns, einen Rückblick auf dies erste Beginnen der ihres frühern Dienstes entledigten Kunst zu werfen.

Freilich sehen wir die Kunst, von dieser Zeit ab bis zum heutigen Tage, nicht in einer reinen, stetigen Entwickelung begriffen. Reactionen der einen und der andern Art fanden statt, zum Theil gewiss dadurch veranlasst, dass die Kunst, das neuerworbene Element ausbeutend, gar manchen der früheren Vortheile aufgegeben hatte. Das achtzehnte Jahrhundert dürfte, auf den ersten Anblick, als eine ähnliche Kluft zwischen den genannten Bestrebungen und denen der Gegenwart erscheinen, wie es das sechzehnte Jahrhundert in Rücksicht auf die frühere Zeit gewesen war. In der That aber ist dies nicht der Fall; nach manchen unbestimmten Schritten wurde dasselbe Element aufs Neue aufgenommen, nur ausgefüllt von einem neuen Lebensdrange, nur geläutert durch die Gewinnste, welche

durch jene Reactionen herbeigeführt waren. Unter diesen ist die bedeutsamste diejenige, welche die Formenreinheit des classischen Alterthums neu zu gestalten bestrebt war: einen Nachklang derselben dürfen wir, wenn auch vielleicht durch anderweitige Einflüsse modificirt, u. a. in den Gemälden von G. v. Kügelchen, welche die Sammlung enthält, erkennen.

Die jüngste Reaction war diejenige, welche, fast im direkten Widerspruch gegen die genannte, das Wesen der mittelalterlichen Kunst, deren eigenthümlichster Vorzug nicht sowohl in der äusserlichen Form als in dem Ausdrucke des Gemüthslebens beruht, neu zu erwecken strebte. Ihr verdanken wir jene zartere Beseelung, welche das Eigenthum der heutigen Kunst geworden ist; sie bildet die letzte Entwickelungsstufe derselben. Vielfach, zum Theil mit grosser Ausschliesslichkeit, ging man dabei auch auf die ganze Darstellungsweise der mittelalterlichen Kunst zurück; aber dies war kein Ergebniss leerer Willkür, vielmehr zeigt sich in dieser ganzen Periode ein eigenthümlich romantischer Sinn vorherrschend, der in mannigfachen Erscheinungen auch selbständigere Leistungen hervorgebracht hat. Beispiele hiefür bieten uns unter den im Folgenden verzeichneten Gemälden u. a. die Compositionen Kolbe's, die Landschaften Friedrich's, die Architekturbilder von D. Quaglio, vornehmlich aber die Landschaften Schinkel's, an denen die Sammlung einen seltenen Besitz enthält und die, durch eine bedeutende Reihe würdiger Copieen vermehrt, einen Ueberblick über diesen Theil von Schinkel's künstlerischer Thätigkeit gestatten, wie solcher vielleicht in keiner andern Sammlung gefunden wird.

Das letzte Jahrzehnt (oder doch nur eine wenig längere Zeit) hat nach solchen Vorgängen eine neue deutsche Malerei von durchgreifender Selbständigkeit, von mehr und mehr vollendeter Ausbildung, von grösstem Reichthume der Leistungen erstehen sehen. Nicht findet hiebei eine Verläugnung, ein Widerspruch gegen das in den jüngst vergangenen Perioden Erworbene statt; Formenstudium und gemüthvolle Durchdringung des Gegenstandes vereinigen sich mit einer durchgebildeten malerischen Technik, um ein möglichst gediegenes Gleichmaass innerlichen und äusserlichen Lebens hervorzubringen. Vor Allem aber ist es jene vollkommene Freiheit der Kunst, welche die sämmtlichen Gebiete der Natur und des Lebens erfasst, was auch hier, wie in jenem Beginn der neuen Zeit, in beachtenswerther Weise hervortritt. Nicht ausgeschlossen ist das Heilige, aber man bemüht sich, dasselbe menschlich nahe zu führen; nicht ausgeschlossen ist der geringste Gegenstand, welcher der irdischen Existenz angehört, aber man lässt es sich angelegen sein, denselben mit aller Liebe des Lebens zu umfassen, und auch in dem scheinbar Leblosen den Widerschein der eignen Seelenstimmung auszudrücken. — Dass hiedurch übrigens nicht eine absolute Abschätzung des Werthes zwischen alten und neuen Kunstwerken ausgesprochen, dass vielmehr nur auf das verschiedene Streben, auf die verschiedene Richtung derselben hingedeutet sein soll, braucht wohl nicht in Erinnerung gebracht zu werden.

Eine schärfere Auffassung des Gesammt-Charakters unsrer neueren Kunst wird gegenwärtig indess wiederum dadurch erschwert, dass dieselbe sich in verschiedenen Kreisen verschieden ausgebildet hat. Im Allgemeinen sind diese Kreise nach den beiden Gegensätzen, in welche deutsches Leben und deutsche Weise zu aller Zeit auseinander traten, zu unter-

scheiden: als eine süddeutsche und eine norddeutsche Kunst. Der Hauptsitz der süddeutschen Kunstthätigkeit ist gegenwärtig München, der der norddeutschen Düsseldorf. Viele Verhältnisse wirken gleichzeitig ein, um diese Unterschiede mit namhafter Bestimmtheit festzuhalten. Das Hervorstechende, was in München geschieht, wird durch den Willen eines Einzelnen, des kunstliebenden Herrschers, ins Leben gerufen; durch ihn sind die Gegenstände der künstlerischen Darstellung, ihr räumliches Verhältniss, ihre äussere Behandlung vorgeschrieben; — in Düsseldorf herrscht kein allgemeines Gesetz der Art; die Künstler arbeiten nach ihrer eignen Willkür; das Volk (die einzelnen Privaten, wie die Repräsentationen des Volkes durch die Kunstvereine) empfängt von ihnen, was es als seinen eignen Kunst-Interessen angemessen anerkennt. In München stehen wenige einzelne Meister (die schon unter sich durch entsprechende Bildungs-Perioden Verwandtschaft gewonnen haben) an der Spitze jener grossartigen Kunst-Arbeiten da; ihr eigenthümlicher Styl geht dadurch, dass sie die letzteren in Gemeinschaft mit ihren Schülern und Gehülfen ausführen, auf diese über; — in Düsseldorf ist zwar ebenfalls ein einzelner Meister als der Leiter der Schule namhaft zu machen; seine Einwirkung auf letztere besteht aber vornehmlich darin, dass er (wie die Geschichte der Kunst kaum ein Beispiel ähnlich bedeutenden Erfolges kennt) die eigenthümlichen Kräfte eines jeden Individuums in vollständiger Freiheit zu entwickeln und herauszubilden weiss. Die Gegenstände der Münchner Kunst gehören (immer in Rücksicht auf das Ueberwiegende ihrer Leistungen) vorzugsweise einem einzelnen Gebiet: dem der Geschichte, wie sich diese im Mythus, im Gedicht und in der wissenschaftlichen Ueberlieferung des Geschehenen darstellt, an; es sind die grossen Thaten, die grossen Ereignisse der Vergangenheit, welche als ein bestimmt Gegebenes, Objectives aufgefasst und der Gegenwart bildlich vorgeführt werden; — in den Gegenständen, welche die Düsseldorfer Kunst behandelt, ist dagegen nicht eine solche Aufgabe vorherrschend; ein Jeder wendet sich hier derjenigen Gattung der Malerei zu, welche seiner Individualität gerade zusagt; und das durchgreifende Princip der Auffassung, welches allerdings auch bei ihnen hervortritt, besteht umgekehrt darin, dass die Künstler ihr subjectives Gefühl, mit dem sie zu dem frei erwählten Gegenstande hingezogen wurden, bei der Darstellung des letzteren auszudrücken streben. In München ist es somit im Allgemeinen mehr das Ereigniss, die Handlung, die That, was dargestellt wird; in Düsseldorf mehr die Situation, die Stimmung, der Affekt. Dort tritt mit grösserer Bestimmtheit die körperliche Gestalt, durch welche die Handlung geschieht, hervor; hier ist es mehr darauf abgesehen, jene Aeusserungen des Lebens, die unter der körperlichen Hülle verborgen liegen, zur Anschauung zu bringen. Diesen verschiedenen Auffassungsweisen gemäss hat sich denn auch die Behandlung verschieden ausgebildet. In der Münchner Kunst kommt es vorzugsweise auf eine bestimmte Zeichnung, auf eine plastische Ausbildung der Form an, und der Schmelz der Farbe erscheint bei ihr nicht als ein gleich Nothwendiges (womit denn auch die Bedingnisse der grossräumigen Frescomalerei wenigstens in einem gewissen näheren Verhältnisse stehen); — der Ausdruck tieferer Gemüthszustände aber, der in der Düsseldorfer Kunst zunächst hervorgehoben zu werden pflegt, kann gerade nur durch das weichere Element der Farbe erreicht werden, und die Zeichnung erscheint bei ihr erst als ein zweites Bedingniss der Darstellung. In allen diesen

Beziehungen wiederholen sich, mehr oder minder, die schon mannigfach und bei vielen andern Gegenständen hervorgehobenen Gegensätze des Klassischen und Romantischen, des Epischen und Lyrischen, des Naiven und Sentimentalen. Dass natürlich zwischen beiden, durch den heutiges Tages so sehr erleichterten Verkehr der Kunst, sowie durch besondre persönliche Anlage, manche einzelne Annäherung, manch ein einzelner Uebergang stattfinden kann, muss in der Natur der Sache begründet sein.

Wie schon bemerkt, kann die ganze Eigenthümlichkeit der Münchner Schule nicht aus Staffeleigemälden kleinerer Dimension und minder grossartigen Inhalts, bei denen zugleich all jene äusserlich bestimmenden Bedingnisse wegfallen, beurtheilt werden; wohl aber müssen auch diese in ihrer eigenthümlichen Erscheinung immerhin den Kreis bezeichnen, welchem sie angehören, müssen auch sie die allgemeine Richtung, die Behandlungs- und Auffassungsweise der Schule erkennen lassen. In dieser Beziehung nun bieten die der Münchner Schule angehörigen Genrebilder und Landschaften, welche sich in der Gemäldesammlung des Hrn. Wagener in nicht geringer Anzahl vorfinden, mannigfach charakteristische Beispiele, die im Einzelnen auch einen tieferen Blick in den Geist und das Wesen der Schule verstatten. Umfassender konnte die Düsseldorfer Schule repräsentirt werden, nicht nur durch die grössere Auswahl von historischen Gemälden, Genrescenen, Landschaften und Stillleben, sondern auch aus dem Grunde, dass sich der gemeinsame Charakter dieser Schule auch in jedem einzelnen Werke freier und vollständiger zu entwickeln vermag. — Die einzelnen Namen der Künstler dieser Schulen, deren Werke in der Sammlung enthalten sind, hier anzuführen, scheint überflüssig, da das Verzeichniss stets das Lokal namhaft macht, dem die Bilder rücksichtlich ihres Ursprunges angehören.

Die neueren Leistungen der Berliner Kunst (an denen die Sammlung wiederum sehr zahlreich ist) stehen zwar ebenfalls nicht ohne namhafte Bedeutung für die Gegenwart da, lassen sich jedoch nicht unter ähnlich allgemeine Gesichtspunkte zusammenfassen. Einzelne Meister bilden auch hier hervorstechende Mittelpunkte, doch haben sich nicht gleich ausgedehnte Schulen um sie versammelt. Unter ihren Werken sind, in Bezug auf die in Rede stehende Sammlung, zunächst vornehmlich die Werke Wach's hervorzuheben. An Einflüssen der Düsseldorfer Schule, bei dem nahen Verhältniss der letzteren zu Berlin, fehlt es nicht; mehr jedoch herrscht, in Genre und Landschaft, theils eine selbständige, einfach unbefangene Auffassung der heimischen, oder allgemeiner bezeichnet: der nordischen Natur vor, theils giebt die glänzendere, zumeist in idealer Richtung aufgefasste Natur und das ganze Leben des italienischen Südens das Vorbild. Die Beispiele aufzuzählen, welche die Sammlung auch in dieser Beziehung darbietet, würde zu weit führen.

Ueberhaupt ist Italien, sei es durch seine grossen Musterbilder der Kunst, sei es eben nur durch seine Natur und Sitte, noch immer in vielfacher Beziehung als ein Bildungs-Element der heutigen Kunst zu betrachten; und die in der Sammlung des Hrn. Wagener vorhandenen Bilder von E. Magnus, Catel, Reinhold, Weller, E. Meyer (aus Kopenhagen gebürtig), J. B. Maës (aus Gent) u. a. m. geben hiefür mannigfach bedeutende Belege. Die Italiener selbst verhalten sich dagegen in neuerer Zeit nur wenig productiv; doch bieten auch für sie die Bilder von Migliara Beispiele.

Von ausserdeutscher Kunst sind ausser den ebengenannten endlich noch die Gemälde Schotel's und van Haanen's anzuführen, welche uns zu einem flüchtigen Blick auf den schönen Aufschwung, den die heutige Malerei u. a. auch in Holland aufs Neue gewonnen hat, Veranlassung geben.

Entwurf zur Börse auf dem Adolphsplatze in Hamburg. Von A. de Chateauneuf. Berlin, im Verlag von G. Gropius 1838.

(Kunstblatt 1838, No. 49.)

Die Aufforderung zur Concurrenz für Entwürfe eines Börsengebäudes, welche von der Hamburgischen Bau-Deputation unter dem 31. Januar v. J. erlassen wurde, ist mehrfach öffentlich besprochen worden; das Auftreten von zwölf namhaften Hamburgischen Architekten gegen die in jener Aufforderung gestellten Bedingungen, die ungenügenden Erfolge der Concurrenz sind bekannt. Ueber einen ebenfalls fruchtlos gebliebenen Schritt, den die grössere Mehrzahl jener zwölf Architekten, zur würdigen Begründung einer allgemeinen Theilnahme an diesem so höchst wichtigen Unternehmen, im Herbste v. J. unternommen, sind im letzten Jahrgange des Museums (Blätter für bild. Kunst, 1837, No. 40) Mittheilungen gegeben. Ueber den gegenwärtigen Stand dieser Dinge ist, so viel ich weiss, Nichts öffentlich bekannt geworden. Das Vorwort des in der Ueberschrift genannten Werkes giebt hierüber nur eine allgemeine Andeutung: — „Bei der grösseren Verbreitung dieser meiner ersten architektonischen Herausgabe (so sagt der Verf.) bin ich leider zugleich genöthigt, um Nachsicht für die Mangelhaftigkeit des Stiches zu bitten. Um für Hamburg vor dem Beginne der Ausführung einer mir anscheinenden Unzweckmässigkeit noch von irgend einem Einflusse zu sein, war die Zeit der Anfertigung verhältnissmässig sehr kurz gestellt, und die im Fache architektonischer Stechkunst erprobten Männer sind uns leider nicht überall zur Hand u. s. w." Wir haben somit das vorliegende Werk (welches aus drei Blättern Text und drei Blättern mit Grund- und Aufrissen, Durchschnitt und perspektivischer Ansicht des Aeusseren und Inneren, in gross Folio, besteht) nur in Bezug auf die eigenthümlichen Ideen des Architekten zu betrachten, ohne auf ihr Verhältniss zu dem, was etwa über die Ausführung des Baues angeordnet worden ist, eingehen zu können.

Der Plan des Gebäudes gestaltet sich hier einfach so, dass der Haupttheil desselben aus einer grossen Halle von etwa 200 Fuss Länge, 120 Fuss Breite und gegen 80 Fuss Höhe besteht, mit der sich an der einen Langseite (der Nordseite) kleinere Räume in drei Geschossen — Versammlungs- und Gesellschafts-Zimmer, Lokale für das Handels-Gericht und für die Bibliothek — verbinden. Die grosse Halle, der eigentliche Börsenraum, ist mit flacher Decke versehen und wird durch Bogenstellungen getragen, welche aus zwei Reihen von je vier schlanken, achteckigen, durch weite Halbkreisbögen verbundenen Pfeilern bestehen. (Diese Bögen sind jedoch nicht in der Richtung der Längenaxe des Raumes, sondern in der Breitenaxe

geschlagen, wodurch, wenn man die Halle der Tiefe nach überblickt, ein reicherer, bedeutenderer Wechsel der Linien hervorgebracht wird, als im entgegengesetzten Fall stattgefunden haben würde.) Im Innern der grossen Halle correspondiren diesen Bogenstellungen leichte Wandpfeiler, im Aeussern des Gebäudes vorspringende Contreforts, welche in der Form leichter Thürmchen frei über das Krönungsgesims emporgeführt sind; stärkere und höher emporsteigende Thürme, in denen Wendeltreppen angebracht sind, springen an den vier Ecken des Gebäudes hervor und dienen, wenigstens für das Auge des Beschauers, zum festeren Zusammenschluss der Masse. Zwischen den Contreforts und den Eckthürmchen sind die Mauern mit hohen und weiten, im Halbkreisbogen überwölbten Fenstern durchbrochen. An der vordern Front befinden sich fünf solcher Fenster, und unter einem jeden derselben ein breiter, ebenfalls im Halbkreisbogen überwölbter Eingang; unter den Fenstern der Seitenfronten sind zwischen den beträchtlich vorspringenden Contreforts kleine Gemächer eingebaut, welche sich nach dem Innern des Gebäudes öffnen und zu Makler-Comtoirs bestimmt sind. Als Hauptmaterial des ganzen Gebäudes ist gebrannter Stein gedacht, der im Aeussern ohne Bewurf bleiben und auch zur Ausführung aller Gesimse und Ornamente dienen sollte. (Die grosse Zweckmässigkeit dieses Materials und dieser Anwendung desselben darf wohl nicht mehr in Frage gestellt werden.) Die Fensterrüstungen sind von carrarischem Marmor angenommen, als dem wohlfeilsten und dauerhaftesten Material zu diesem Behufe; für die hohen und schlanken Pfeiler im Innern schlägt der Verfasser das schöne Material des geschliffenen Granits vor.

Alle wesentlichen Bedürfnisse eines Börsengebäudes sind bei diesem Entwurfe aufs Genügendste erfüllt. Die eben angedeutete Art, wie die Decke der grossen Halle getragen wird, gestattet die grösste Freiheit des Verkehrs, hemmt nirgend die volle Verbreitung des Lichts; durch die breiten Eingänge der Vorderseite wird jede Stockung in der Bewegung der Menschenmassen, die hinein- oder herausdrängen, vermieden; mit den Nebenräumen, namentlich mit den Makler-Comtoirs, ist die genügendste Verbindung gegeben; endlich ist durch die eigenthümliche Anordnung der Fenster für die vollkommenste Helligkeit des innern Raumes gesorgt. Letzterer Umstand namentlich verdient eine besondere Anerkenntniss; durch die grossen Dimensionen der Fenster, durch die Lage der Hauptfront gegen Süden, der Seitenfronten gegen Ost und West findet das günstigste Licht reichlichen Zugang; durch die geschlossene Wand auf der Nordseite der Halle (wo sich die übrigen Geschäftsräume in drei Geschossen anreihen) wird das Licht, zur Verstärkung seiner Wirkung, in der ganzen Breite des Raumes zurückgeworfen. Kein Oberlicht, namentlich durch die Seitenfenster aufgesetzter Laternen, würde im nordischen Klima eine ähnliche Wirkung hervorzubringen vermögend sein; die Anwendung von Gallerieen und Tribünen würde den so nöthigen Reflex des Lichtes mehr oder weniger aufgehoben haben.

Nicht minder ist die ästhetische Wirkung dieser Anlage, wie sie in den genannten Entwürfen vor uns liegt, aufs Rühmlichste zu erwähnen. Die weitgesprengten Rundbögen, an den Pfeilerstellungen des Innern, an der Architektur der Fenster und Portale, sind es besonders, was dem Eindruck des Ganzen eine eigenthümliche Würde und Freiheit giebt. Die emporstrebenden Contreforts und Eckthürme lassen im Aeussern zwar das vertikale Verhältniss einigermaassen vorherrschen, doch verbinden sich

damit die horizontalen Gesimse (diese vornehmlich durch die flache Decke im Innern motivirt) auf eine sehr harmonische Weise. Hiedurch entsteht ein ruhiger, klarer Einschluss der Bogenformen, überhaupt der Eindruck einer gemessenen Solidität, welcher dem kühnen Schwunge der Bögen auf eine wohlthuende Weise das Gleichgewicht hält. In entsprechender Weise sind denn auch die anderweitigen Einzelheiten, besonders die Contreforts und die Eckthürme (welche letzteren sich oberwärts leicht verjüngen) behandelt und gegliedert. Nur Eins schien dem Referenten in einem gewissen Widerspruch mit dem schönen Organismus des Ganzen zu stehen, — das Stabwerk der Fenster; dasselbe schliesst sich theils den grossen Bogenwölbungen nicht recht harmonisch an, theils stimmen die darin reichlich angebrachten gothisirenden Rosetten wohl nicht ganz mit den im Uebrigen vorherrschenden Hauptformen. Doch ist dieser Umstand nicht von der Art, dass er den grossartigen und erhebenden Eindruck des Ganzen wesentlich beeinträchtigt.

Der Platz, auf dem die Börse errichtet werden sollte, war gegeben; der Verfasser hat seinen Entwurf als auf der Nordseite desselben anzulegen, — die hintere Front unmittelbar am Ufer des den Platz begrenzenden Flusses, — angenommen. Indem hiedurch auf der Südseite eine grössere Entfernung von den gegenüberstehenden Häusern gewonnen wird, entsteht der doppelte Vortheil, dass zu jeder Jahreszeit die Sonnenstrahlen sich über das ganze Gebäude, erleuchtend und erwärmend, ausbreiten können, und dem Auge des Vorüberwandelnden günstige Punkte zur Betrachtung des Gebäudes dargeboten werden. Auch gab diese Stellung des Gebäudes Gelegenheit, vor der Vorderfront desselben eine der Wagenfahrt unzugängliche, um vier Stufen über dem Strassenpflaster erhöhte Terrasse anzulegen, welche den Börsenverkehr, wie Aehnliches auch an andern Orten stattfindet, noch ins Freie auszudehnen gestattet. Beide Vortheile waren so überwiegend, dass gegen sie die Gewinnung eines andern: — an dieser Stelle eine mangelnde Fahrverbindung zwischen getrennten Stadttheilen herzustellen, zurückstehen musste. (Der Verfasser setzt zugleich auseinander, dass eine solche an einer andern Stelle der Stadt günstiger einzurichten sein würde.) Zur Verbindung der Hinterfront der Börse mit dem jenseitigen Ufer des Flusses hat der Verfasser eine Fussbrücke angeordnet, welche unmittelbar in die Börsenräume einzuführen und zugleich eine weitere Communication zu bewerkstelligen bestimmt ist. Sehr beachtenswerth fügt der Verfasser, im erläuternden Texte, hinzu: „Die meisten Börsen der Welt dienen ausser der Börsenzeit als Durchgänge, weshalb sollte die unsrige eine Ausnahme davon machen? Solche Hallen sind vielmehr dem Publikum, wenn immer möglich, zu öffnen; denn es hat etwas Verletzendes, wenn man aus Räumen, welche nur während einer einzigen Tagesstunde benutzt werden und dazu noch öffentliches Eigenthum sind, während der übrigen Stunden sich zurückgewiesen sieht, und das Gebäude selbst möchte leicht den Eindruck einer leblosen Masse geben. Dagegen bietet die Oeffnung der Hallen den angenehmsten Winterspaziergang, und bei freiem Durchgang würde eine edle Architektur auch Demjenigen, den ein Geschäftsweg in diese Gegend führt, eine wohlthätig ansprechende Abwechselung gewähren. Hat man doch anderwärts solche Rücksichten selbst mit der Würde der kirchlichen Architektur nicht unvereinbar gefunden." —

Die Aufgabe, welche der Verfasser bearbeitet hat, gehört zu den seltenen Gelegenheiten, in welchen die Kunst der Architektur sich in ihrer grossartigen Bedeutung vollständig entfalten kann; für eine Handelsstadt ist das Börsengebäude das Palladium, das auch in seiner äussern Erscheinung die Macht der das öffentliche Leben bewegenden Interessen verkörpert darstellen muss. Dem Verfasser ist die Bearbeitung seiner Aufgabe in schönstem Maasse gelungen; seine Entwürfe gehören zu den gediegensten Leistungen der modernen Architektur; ihre Ausführung würde der Vaterstadt des Architekten die edelste Zierde, das würdigste Andenken der Gegenwart für die folgenden Geschlechter gegeben haben. Es fehlt der Kunst unseres Tages nicht an den vorzüglichsten Talenten; aber im Publikum — so reich es auch an Privat-Liebhabereien ist — findet sich nur in sehr seltenem Falle der Sinn für die öffentliche Bedeutung der Kunst, ohne welche diese Talente, und mit ihnen die ganze würdigere Gestaltung des öffentlichen Lebens, nicht zu ihrer schönsten Entwickelung geführt werden können.

Einige Worte über das Denkmal des Cheruskers Hermann.

(Kunstblatt 1838, No. 57)

Die deutschen Zeitungen haben seit einiger Zeit von dem kolossalen Denkmale berichtet, welches dem Vernichter der römischen Legionen in der Gegend seines grossen Sieges, auf dem höchsten Gipfel des Teutoburger Waldes, errichtet werden soll. Die Idee findet, wie es scheint, einen guten Anklang im deutschen Volke, und es dürfte die Hoffnung, ein Monument von so grossartiger nationaler Bedeutung ausgeführt zu sehen, nicht, wie so manch ein Unternehmen ähnlicher Art, unerfüllt bleiben. Aufforderungen, sowie Lithographieen und Umrisse nach dem von dem Bildhauer Ernst von Bandel gefertigten Modell zu diesem Denkmale, sind mannigfach verbreitet worden; Vereine zur Sammlung von Geldbeiträgen haben sich gebildet und scheinen ihre Wirksamkeit nicht ohne Erfolg anzutreten. Möge es auch dem Kunstfreunde vergönnt sein, ein Wort über dies Unternehmen öffentlich auszusprechen.

Wir können der Idee des Unternehmens überhaupt, auch der Art und Weise, wie das Monument, den Hauptintentionen nach, von dem Künstler gedacht ist, unsre lebhafteste Anerkennung nicht versagen. Dass Deutschland denjenigen Moment, da sein Volk zuerst in das Leben der Weltgeschichte eintrat, dass es den Helden, der in diesem Momente sein Führer war, durch ein würdevolles Denkmal feiere, bedarf keiner Rechtfertigung, so lange überhaupt die hohe Bedeutung historischer Denkmäler durch die materiellen Interessen des Lebens noch nicht ganz verdunkelt ist. Dass man dies Denkmal auf hohem Bergesgipfel, kolossal auf mächtigem Unterbau emporragend, errichte, dass es, in der Gegend jener verhängnissvollen Ereignisse, weit durch die deutschen Gauen sichtbar sei, im weiten Umkreise an den ersten Glanzpunkt unsrer Vorzeit erinnere,

scheint ebenso wohl bedacht. Nicht minder die eigentliche Composition des Monumentes. Wir sehen die Gestalt des Helden vor uns, wie er sich auf den hohen germanischen Schlachtschild stützt, mit dem linken Fuss den römischen Adler und die Fasces, das Zeichen der Sklaverei, zu Boden tritt und mit der Rechten das Schwert in die Lüfte erhebt, Sieg und Freiheit den deutschen Gauen zu verkünden.

Doch können wir nicht umhin, gegen die besondre Behandlung dieser Gestalt, — wie uns dieselbe in der ausgeführten Lithographie, die uns vorliegt, entgegentritt, — ein Paar Bemerkungen auszusprechen. Für's Erste eine Notiz in Bezug auf das Kostüm. Der Künstler scheint uns das letztere sehr wohl getroffen zu haben, mit Ausnahme des Mantels, den er in weiten und langen Dimensionen angenommen und der Gestalt in kunstreichen Falten umgehängt hat. Dies streitet eines Theils gegen die historische Ueberlieferung, indem Tacitus (Germ. c. 17) ausdrücklich berichtet, dass allen Germanen das Sagum (ein kurzer Mantel) zur Bedeckung gedient habe. Bei einem langen, faltenreichen Mantel haben wir, abgesehen davon, dass er für den Gebrauch im Kriege ganz unpassend wäre, einen ungleich mehr entwickelten Culturzustand vorauszusetzen, indem das Tragen eines solchen ungleich mehr Ruhe des äusseren, somit auch mehr Ruhe des inneren Lebens bedingt, als wir bei den Germanen jener Zeit irgend annehmen dürfen. Ich erinnere an das Studium, dessen die Römer zum bequemen Tragen der Toga bedurften. Andern Theils aber dürfte dieser Mantel auch für die ästhetische Wirkung nicht sonderlich vortheilhaft sein. Denn da das Standbild vornehmlich auf fernere Gesichtspunkte berechnet sein soll, so scheint es nothwendig, dass sich vor Allem der Hauptumriss deutlich, ich möchte sagen: silhouettenartig, hervorhebe, was bei dieser Figur, bei welcher mehr nur die ästhetische Wirkung in der Nähe berechnet sein mag, nicht füglich stattfinden kann. Vielleicht hat der Künstler dem Ganzen hiedurch mehr Masse geben wollen; doch möchte auch eine solche Absicht nicht genügend gerechtfertigt sein, da Massenwirkung der Art immer ein gegenseitiges Verhältniss (etwa zu einem Bauwerke) voraussetzt, ein solches hier aber nicht vorhanden ist. Endlich dürfte auch der Umstand in Erwägung zu ziehen sein, dass die Statue den heftigsten Stürmen ausgesetzt sein wird, dass sie — 40 Fuss hoch und aus Kupfer getrieben — die grösste Sicherstellung nothwendig macht, dass letztere aber durch den weiten Mantel, der dem Winde eine volle Fläche darbietet und dem sich überdies der grosse Schild zugesellt, sehr gefährdet sein dürfte.

Ein zweites Bedenken trifft die Formation der Gestalt selbst. Der Künstler hat ohne Zweifel dem Helden des alten Germaniens das Gepräge der grössten Körperkraft geben wollen, aber er ist dabei — soviel wenigstens die zwar sorgfältig ausgeführte grosse Lithographie erkennen lässt. — über die Grenze hinausgegangen. Statt kräftig entwickelter, zu ausdauernder Anstrengung geeigneter Körperformen, führt er uns breite, fast gedunsene, vor. Auch die Stellung der Figur selbst, obgleich in den Hauptmotiven sehr wohl gedacht, erscheint ziemlich schwer und ohne eine frische, lebenvolle Elasticität. Man mag hiegegen vielleicht behaupten. dass die grosse Höhe des Standpunktes stärkere Formen nöthig mache. damit dieselben, den optischen Gesetzen gemäss, nicht umgekehrt als mager erscheinen. Wir wollen dies gelten lassen; aber eine derartige, vielleicht nothwendige Abweichung von der Naturform wird nur mit der allergröss-

ten Vorsicht gestattet sein (wir erinnern an das Minimum der Schwellung, welches bei der griechischen Säule angewendet wurde); keinesfalls kann hiedurch eine der ganzen Bedeutung der Gestalt widersprechende Schwere in Form und Bewegung gerechtfertigt sein.

Endlich haben wir auch gegen den projectirten Unterbau, wie sich dieser auf einem uns vorliegenden Umrissblatte zeigt, Einiges einzuwenden. Dieser wird nemlich durch einen festen, cylinderförmigen Kern gebildet, über dem das Standbild ruht, und der durch eine kolossale Säulenstellung umgeben ist. Die Architektur der letzteren kann man als ein rohes Spätgothisch bezeichnen. Wozu aber diese Bauform, die unsre Gedanken gleich an eine anderweitig bestimmte Periode, und zwar an die des spätesten Mittelalters fesselt? Wozu aufs Neue diese architektonische Spielerei, die in den Formen einer ausartenden Kunst die Ursprünge des heimatlichen Formensinnes zu entdecken wähnte? Warum nicht eine gediegen durchgebildete, eine wirkliche Architektur, wie sie der constructive Zweck bedingt? Denn in der That, die rohen, unbehauenen Säulen, über denen sich hier die schweren Spitzbögen erheben sollten, sind so wenig auf irgend eine Weise historisch bezeichnend, wie sie — was noch viel wichtiger ist — irgend eine künstlerische Geltung haben können. Das Monument aber soll nicht bloss an die Zeit des Gefeierten erinnern, es soll auch zur Ehre derjenigen Zeit, welche dies Denkmal gründete, dastehen.

Ob schliesslich der Unterbau nicht, im Verhältniss zu der Gestalt (besonders für nahe Gesichtspunkte), zu weit vortrete, ob es nicht vielleicht besser sei, die Statue noch durch einen höheren Untersatz über die Architektur des Unterbaues zu erheben, mag hier, da uns die Lokalität unbekannt ist, dahingestellt bleiben.

Möge man diese Worte nur als das aufnehmen, was sie sind: als aus dem lebendigsten Interesse für eine Sache hervorgegangen, welche die Theilnahme eines jeden Deutschen erwecken muss. Es scheint billig, dass über ein Unternehmen, welches nicht einen einzelnen Punkt des Vaterlandes allein angeht, sondern für welches die Mitwirkung aller Kräfte desselben in Anspruch genommen wird, vor der Ausführung auch eine freie Berathung, eine freie Abgabe der Stimmen und eine Berücksichtigung derselben stattfinde. Möge man diese Worte als eine einzelne Stimme solcher Art betrachten und sie, in Bezug auf ihre Gültigkeit oder Ungültigkeit prüfen.

Album deutscher Künstler in Original-Radirungen. Lief. I. u. II. Düsseldorf, Verlag von Julius Buddeus. 1839. Fol.

Wir dürfen es als eine der wahrhaft erfreulichen Aeusserungen in dem Kunststreben unsrer Tage betrachten, dass die Kunst des Radirens, die seit geraumer Zeit, im Verhältniss zu den übrigen künstlerischen Vervielfältigungs-Mitteln, in den Hintergrund getreten war, sich wiederum einer mehr und mehr verbreiteten Theilnahme, einer mannigfachen An-

wendung auf die verschiedenen Weisen bildlicher Darstellung zu erfreuen beginnt. Denn indem in ihr die Originalität des Künstlers, seine frische, schaffende Kraft in voller Unmittelbarkeit hervortritt, so wird sie ohne Zweifel ein wohlthätiges Gegengewicht gegen den eleganten, aber häufig nur zu wenig gehaltlosen Tand wohlfeiler Stahlstiche und Lithographieen herstellen, mit dem in neuerer Zeit das genusssüchtige Auge der Halb- oder gar nicht Gebildeten genährt worden ist. Auch ist keine andre Kunst geeignet, die Eigenthümlichkeiten des Zeichners in gleich charakteristischer Weise wiederzugeben, als eben die Radirung; selbst nicht die Lithographie, obgleich bei deren Anwendung der Zeichner, der eigenhändig die lithographische Kreide führt, noch weniger beschränkt scheinen dürfte. Immer wird die Radirung das voraus haben, dass in ihr ein jeder einzelne Strich sich als das unmittelbare Ergebniss des Gefühles kund geben muss, dass man in ihr das künstlerische Schaffen wie im Ganzen so in den einzelnen Theilen bis in deren feinste Nüancen hinab, und zwar überall mit vollkommenster Bestimmtheit, nachempfinden kann.

Wenn ich nicht irre, so haben die von Reinick herausgegebenen „Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde" ein vorzügliches Verdienst an der neueren Verbreitung dieser schönen Kunst. Wohl die Meisten, die uns bis dahin radirte Blätter geliefert, waren entweder ausschliesslich Kupferstecher oder doch durch längere Uebung mit den Bedingnissen des Kupferstiches vertraut; die Uebrigen, besonders die Maler, mochten glauben, dass das Radiren allerlei unbequeme Vorstudien erfordere und dass dadurch ihrem sonstigen künstlerischen Treiben Abbruch geschehe. Durch Reinick's Liederbuch sah man plötzlich, dass es einer ganzen Reihe von Malern gelungen war, die Radirnadel auf erfreuliche Weise zu führen, und dass, wenn auch nicht Alles, weder an eigentlich künstlerischer Bedeutung noch an technischer Ausführung, gleichen Werth hatte, so doch bei Weitem das Meiste als wohlgelungen bezeichnet werden musste. So ist in der kurzen Frist, seit jenes Werk erschienen, manch ein treffliches Blatt gearbeitet, manch ein grösseres Werk begonnen, wodurch uns die entschiedensten künstlerischen Individualitäten in charakteristischer Weise gegenübertreten und den Kunstfreunden mannigfach willkommener und belehrender Genuss dargeboten wird. Gewiss wird man immer mehr sich dahin verständigen, dass, wenn auch das Radiren und Aetzen seine besondre Uebung erfordert, diese doch eben nicht allzu mühsam ist und durch die Freude, die der Künstler seinen Freunden und unbedenklich auch sich selbst bereitet, genügend aufgehoben wird.

Unter den neueren Werken solcher Art dürfte das in der Ueberschrift genannte als eins der interessantesten zu bezeichnen sein. Es hat den Zweck, so viel als möglich von allen namhaften Künstlern, deren sich Deutschland heutiges Tages erfreut, eigenthümliche und eigenhändig gearbeitete Blätter zu liefern, so dass dadurch, wenn das Ganze zu einiger Vollständigkeit gelangt sein wird, dem Beschauer die anziehendste Uebersicht eröffnet sein muss. Der Umschlag der vorliegenden Lieferungen macht eine bedeutende Reihe von Künstlern namhaft, von denen zunächst Beiträge zu erwarten sind; zwei Lieferungen, jede zu 3 Blättern, sind bis jetzt erschienen, die schon gegenwärtig zu interessanter Vergleichung Anlass geben.

Die Blätter der ersten Lieferung sind von Künstlern der Düsseldorfer Schule gearbeitet. Wir sehen darin zuerst ein lebenvolles Waldbild von Joh. Wilh. Schirmer, knorrige mächtige Eichen darstellend, die ihre Wurzeln in einen heimlich umschlossenen Schilfsee hinabstrecken, ein Blatt, das eine freie und kühne Führung der Nadel zeigt und besonders im Vorgrunde von grosser Wirkung ist. Darauf folgt eine Arabeske von A. Schrödter: Don Quixote, der auf seiner Rozinante, die Schafheerde verfolgend, durch kunstreich verschlungene Rankengewinde hinsaust, — einen neuen Beleg für die geniale Grösse des Schrödter'schen Humores und für seine Meisterschaft im Fache der Radirung bietend. Das dritte Blatt, „Friedrich mit der gebissenen Wange auf der Flucht von der Wartburg", ist von L. Haach gearbeitet; eine historische Composition, die eine glückliche Folge der durch Lessing eröffneten Richtung ankündigt, mit sparsamen Mitteln für eine malerische Wirkung wohl angelegt, doch, wie es scheint, im Aetzen nicht genügend abgetont. — Die zweite Lieferung führt uns Künstler der Münchner Schule vor. Zuerst ein sehr geistreiches und zart radirtes Blatt von E. Neureuther, „Kupferplatte und Scheidewasser", dessen Bedeutung durch das untergeschriebene Distichon erläutert wird:

Schützen wohl magst du den Mund vor dem Geist aus ätzendem Wasser:
Gegen den Kobold in ihm schützet kein Mittel dein Bild.

Es enthält eine Genrescene, welche die Sorgen im Momente des Aetzens lebendig darstellt; aus der Arabeskeneinfassung entwickeln sich phantastische Dämonen, die den glücklichen Erfolg der Arbeit bedrohen. Das zweite Blatt, „der Klosterbrunnen", von W. Gail, stellt eine Scene des spanischen Lebens vor; auch dies ist mit grosser Meisterschaft behandelt und bringt eine ansprechende malerische Wirkung hervor. Den Beschluss macht ein Viehstück von L. Habenschaden, trefflich und mit feinem Gefühle gezeichnet, nur vielleicht etwas zu rauh geätzt, wenigstens was den landschaftlichen Hintergrund anbetrifft.

Wir wünschen dem schönen Unternehmen den glücklichsten Fortgang und sind überzeugt, dass dem Verleger (der sich zugleich als Herausgeber nennt) der entschiedene Beifall der Kunstfreunde nicht fehlen wird.

Architektur.

(Kunstblatt 1841, No. 15.)

Uns liegen so eben verschiedene auf Stein gezeichnete Bauzeichnungen von Kirchen vor — in Grund- und Aufrissen, in Durchschnitten und mannigfachen Details, — welche Hr. v. Lassaulx entworfen und in der Umgegend von Koblenz zur Ausführung gebracht hat. Es ist eine sehr erfreuliche Erscheinung, in diesen sämmtlichen Entwürfen (es sind deren acht) ein und dasselbe architektonische Princip durchgeführt zu sehen, wenn dasselbe auch auf mannigfaltige Weise, je nach den vorhandenen Mitteln und Bedürfnissen, modificirt erscheint. Es spricht sich darin eben

eine sichere und bewusste Sinnesrichtung aus, durch welche allein die Architektur des heutigen Tages zu einer eigenthümlichen und selbständigen Gestaltung zu gelangen vermag. Um so mehr hat dies Bestreben auf unsere Anerkennung Anspruch, als die eingeschlagene Richtung auf einem durchaus würdigen, dem Zweck der Gebäude angemessenen Formensinne beruht, der nicht nach willkürlicher Laune aus dem grossen Vorrath, welchen die Geschichte der Architektur uns darbietet, Einzelnes auswählt, sondern sich nur von dem Gefühle, welches die Bedeutung der Aufgabe erkannt hat, leiten lässt. Allerdings zwar ist auch hier die geschichtliche Grundlage unverkennbar; es sind die Hauptformen, die Grundmotive des romanischen Baustyles, von denen Hr. v. Lassaulx durchweg ausgegangen ist; aber gerade diese dürften den kirchlichen Interessen der Gegenwart sowohl, als dem Bildungsgange, den die heutige Kunst durchgemacht hat, am Vorzüglichsten entsprechen. Sodann sind diese Motive mit Freiheit und Einsicht benutzt und ausgestattet, so dass sie gleichwohl zu einem wesentlich Neuen umgebildet erscheinen; bei dem Ernst, bei der Würde, die wir in kirchlichen Anlagen suchen, finden wir hier zugleich diejenige Bestimmtheit und Klarheit, ohne welche unser heutiger Formensinn sich nicht befriedigt fühlt. Vorzüglich bedeutend sind die beiden grösseren, dreischiffigen Kirchenbauten, deren Gewölbe durch schlanke achteckige oder runde Pfeiler gestützt werden, und die sonst an Fenstern, Portalen und Gesimsen mancherlei feineren Schmuck enthalten; die eine von ihnen ist zu Vallendar, die andere zu Güls an der Mosel gebaut, die letztere bereits vollendet, die erstere ihrer Vollendung nah. Aber auch die kleineren Kirchen — zu Weissenthurn, Capellen, Cobern, Boos, Valwig, Waldesch — bieten mannigfaches Interesse und bezeugen es namentlich, wie auch im kleinen Maasse und bei geringen Mitteln, durch richtigen Sinn, das Angemessene und Bedeutende zu erreichen ist.

An diese Entwürfe reiht sich eine kleine Schrift von Herrn v. Lassaulx: „Beschreibung einer neuen Art Mosaik aus Backsteinen (abgedruckt aus den Verhandlungen des Gewerbevereins zu Koblenz vom Jahr 1838), Koblenz, 1839." Der Verfasser hat ein sinnreiches Verfahren erfunden, die Fussböden kirchlicher und andrer Räume von Bedeutung durch einfache musivische Arbeit zu überkleiden, die sich ebenso durch ihren anmuthigen Eindruck auf das Auge auszeichnet, wie sie sich durch Wohlfeilheit und vorzügliche Dauer empfiehlt. Angestellte Versuche haben die leichte Ausführbarkeit dieses Schmuckes, der sich auch zur Verzierung von Façaden eignen dürfte, bereits zur Genüge dargethan. Die kleine Schrift, der ein näher erläuterndes lithographisches Blatt beigefügt ist, wird von den ausübenden Architekten ohne Zweifel mit beifälliger Theilnahme aufgenommen werden.

KARL FRIEDRICH SCHINKEL.

Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit.

(Berlin, 1842.)

> Per ritornar là donde venne fuora,
> L'immortal forma, al suo carcer terreno
> Com' angel venne.
> Michelangelo Buonarotti.

Das Jahr 1840 hatte uns die Kunde manch eines herben Verlustes, der uns betroffen, gebracht; zu den schmerzvollsten Nachrichten gehörte die, dass Schinkel, den wir noch kurz zuvor in anscheinend blühender Gesundheit gesehen, plötzlich einer unheilbaren, unsäglich trostlosen Krankheit verfallen sei. Schon zur Trauer gestimmt, mussten wir durch diese Nachricht in dem tiefsten Innern unsres Gemüthes erschüttert werden; es fehlte uns an Worten, um den Schmerz auszudrücken, dass ein Stern, der bis dahin in ungetrübter Klarheit und Lauterkeit unsern Blicken vorgeleuchtet hatte, jetzt durch ein furchtbares Geschick — um so furchtbarer, als unsern Gedanken eine Enträthselung desselben unmöglich blieb, — verdüstert sein sollte. Wohl Keinen gab es, der nur irgend an den künstlerischen Interessen des heutigen Tages Antheil genommen, der sich dem allgemeinen Schmerze und der allgemeinen Klage zu entziehen vermocht hätte. Und fort und fort, von Woche zu Woche, von Monat zu Monat hielt dieser beängstigende Zustand an. Blitzte auch zuweilen ein schnell verlöschender Hoffnungsschimmer hervor, schien auch die Wehklage unter den vielfachen Anforderungen, die das Leben machen musste, allmählig zu verstummen; doch bedurfte es nur des geringsten Anlasses, — und zumal hier in Berlin, wo uns die Werke des Meisters täglich vor Augen stehen, konnte es nimmer an einem solchen mangeln, — um den Schmerz und die bange Erwartung in uns stets aufs Neue zu erwecken. Endlich, nach mehr als jahrelangem Leiden, lösten sich die Bande, welche diesen hohen Geist gefesselt hatten. Was an seiner Erscheinung irdisch

war, ward der Erde übergeben. Er war von uns geschieden; aber wir fanden Trost und Beruhigung in dem Gefühle, dass für ihn ein neuer Tag angebrochen war, und wir vermochten es, das Bild, das er von sich in unserm Geiste hinterlassen, wiederum rein und ungetrübt anzuschauen.

Wenigen Menschen war so, wie ihm, das Gepräge des Geistes aufgedrückt. Was in seiner Erscheinung anzog und auf wunderbare Weise fesselte, darf man nicht eben als eine Mitgift der Natur bezeichnen. Schinkel war kein schöner Mann; aber der Geist der Schönheit, der in ihm lebte, war so mächtig und trat so lebendig nach aussen, dass man diesen Widerspruch der Form erst bemerkte, wenn man seine Erscheinung mit kalter Besonnenheit zergliederte. In seinen Bewegungen war ein Adel und ein Gleichmaass, in seinem Munde ein Lächeln, auf seiner Stirn eine Klarheit, in seinem Auge eine Tiefe und ein Feuer, dass man sich schon durch seine blosse Erscheinung zu ihm hingezogen fühlte. Grösser aber noch war die Gewalt seines Wortes, wenn das, was ihn innerlich beschäftigte, unwillkürlich und unvorbereitet auf seine Lippen trat. Dann öffneten sich die Pforten der Schönheit; die tausend und aber tausend hemmenden Schranken, welche das Leben des Tages aufgestellt hat, verloren mehr und mehr an Kraft, bis sie zuletzt gänzlich zu verschwinden schienen; die Bilder eines idealen Lebens, wie wir uns Griechenland in den Zeiten seiner schönsten Blüthe so gern vorstellen, zogen klar und beseligend an uns vorüber; bis das Gespräch zum Schlusse dennoch auf die Anforderungen des Tages zurückkehren musste und in wehmüthigen Akkorden der Sehnsucht verklang. Ich habe zu Schinkel nicht in einem näheren Verhältnisse gestanden; doch habe ich zuweilen das Glück gehabt, dass er mich einer vertraulichen Unterredung solcher Art würdigte. Könnte ich jetzt wiedergeben, was er in jenen Stunden zu mir gesprochen! Wohl hat mich's schon mehrfach bitter gereut, dass ich nicht unmittelbar nach diesen Gesprächen die Feder zur Hand genommen und getreulich aufgezeichnet habe, was mir von seinen Worten im Gedächtniss geblieben war. Jetzt würde ich unbedenklich allzuviel des Meinigen hinzuthun. Der Eindruck, den die schönsten Stellen in Winckelmann's Schriften nach dem Lesen in uns hinterlassen, giebt ungefähr einen Begriff der Stimmung, welche durch Schinkel's Worte angeregt wurde.

Schinkel's äusseres Leben erscheint uns, etwa mit Ausnahme seiner früheren Jahre, einfach als das eines Geschäftsmannes, der freilich durch die Ueberlegenheit seines Geistes schnell von Stufe zu Stufe emporstieg. Um so reicher jedoch ist unbedenklich sein inneres Leben gewesen. Den Entwickelungsgang seines Inneren, seines Geistes und seines Talentes zu verfolgen, müsste für uns im höchsten Grade anziehend und belehrend sein; aber eine Darstellung solcher Art kann nur von Denjenigen gegeben werden, welche ihm nahe genug standen, um ihn in der geheimen Werkstätte seines Schaffens zu beobachten, und denen er willig sein Inneres erschloss. Dann lässt sich's fast mit Zuversicht voraussetzen, dass es für solche Darstellung auch nicht an mancherlei wichtigen schriftlichen Urkunden, Briefen u. dergl. mangeln werde. Zwar war Schinkel vor Allem Künstler, und er wird sich als solcher am liebsten des Stiftes und des Pinsels bedient haben, um seine Gedanken auszusprechen; zugleich aber war er auch der Feder mächtig, wie man es bei den Künstlern nicht häufig findet; ein Paar Aufsätze, deren am Schlusse der folgenden Betrachtungen gedacht ist, geben dessen ein sehr gültiges Zeugniss. Möge

uns das Denkmal seines inneren Entwickelungsganges nicht vorenthalten bleiben!

Grossartigere Denkmäler seiner Thätigkeit stehen freilich in denjenigen Werken da, welche von seiner Hand oder nach seinen Entwürfen ausgeführt wurden; noch nach Jahrhunderten werden sie die Höhe und die Lauterkeit seines Geistes in beredter Sprache verkündigen. Seine Arbeiten im Fache der Baukunst sind überdies, vornehmlich durch die Herausgabe seiner schönen „Sammlung architektonischer Entwürfe", auch den fernsten Kreisen bekannt geworden, — einer Sammlung, welche fort und fort, auch wo die Anschauung der ausgeführten Werke nicht vergönnt ist, dem architektonischen Studium als gewichtige Grundlage dienen wird. Nicht in gleichem Maasse bekannt ist seine erfolgreiche Thätigkeit in den Fächern der bildenden Kunst, indem seine Entwürfe zur bildnerischen Dekoration der Architekturen nicht überall zur Ausführung gekommen und seine selbständigen Werke dieser Gattung in einzelne Sammlungen verstreut sind. Wohl wäre es im höchsten Grade wünschenswerth, wenn man es möglich machte, auch von diesen Arbeiten eine umfassende Herausgabe zu veranstalten; der Geschichte der Kunst würde dadurch, bis auf ferne Zeiten hin, ein so merkwürdiges wie nothwendiges Material dargeboten sein. Wie wichtig Unternehmungen dieser Art sein dürften, bezeugt, um nur Ein Beispiel anzuführen, die künstlerische Thätigkeit eines der bedeutsamsten Vorgänger Schinkel's im Fache der historischen Malerei, des Asmus Carstens, die eben, weil es bisher an einer Herausgabe seiner Werke gemangelt hat, durchaus noch nicht nach ihrem hohen Werthe anerkannt ist. Auch dürften sich, meines Bedünkens, die zweckmässigen Darstellungsmittel für ein solches Unternehmen ohne sonderlich erhebliche Schwierigkeit finden lassen, selbst bei den reichsten und eigenthümlichsten Werken, welche Schinkel hinterlassen; so entsinne ich mich sehr bestimmt, dass er, als einst das Gespräch auf die schwierige Herausgabe seiner, für die Vorhalle des Berliner Museums entworfenen Gemälde kam, die Mittel der farbigen Lithographie als dazu vorzüglichst geeignet bezeichnete.

Die folgenden Betrachtungen bedürfen einer nachsichtigen Aufnahme von Seiten des geneigten Lesers. Dass es mir unmöglich fallen musste, das Bild des geschiedenen Meisters in seiner ganzen Eigenthümlichkeit, vornehmlich in dem Entwickelungsgange seines Innern, darzustellen, ist in den vorstehenden Bemerkungen bereits angedeutet. Ich konnte somit nur eine sehr flüchtige biographische Skizze vorangehen lassen, obgleich ich hiebei einzelne Angaben, die mir Schinkel selbst gelegentlich mitgetheilt, benutzen durfte; ebenso war es mir auch bei der Betrachtung seiner Werke unmöglich, auf den biographischen Standpunkt nähere Rücksicht zu nehmen. Es war vornehmlich nur meine Absicht, die Stelle zu bezeichnen, welche Schinkel, seiner künstlerischen Thätigkeit gemäss, in dem allgemeinen kunsthistorischen Entwickelungsgange einnimmt. Hiebei genügte es freilich nicht, mit einfachen Worten etwa nur auszusprechen, dass Schinkel im Fache der Architektur eine Bedeutung hat, wie seit vier und mehr Jahrhunderten kein andrer Meister, und dass er im Fache der bildenden Künste den merkwürdigsten Geistern seiner Zeit gleich steht; es musste das ihm Eigenthümliche, mit näherer Hinweisung auf seine Werke, in besondrer Charakteristik angedeutet werden. Aber auch ein solcher Versuch hat seine schwierigen Seiten. Das innere Wesen der Kunst, und vornehmlich das der Architektur, ist überall schwer in Worte

zu fassen; ihre Werke sind nicht (oder doch nur die Entwürfe derselben) gleich denen der Literatur zur leichteren Uebersicht unmittelbar nebeneinander zu stellen; auch handelt es sich hier darum, die Werke verschiedener Künste unter Einen Gesichtspunkt zu bringen, das Gemeinsame ihrer Richtung bei verschiedenartigen Mitteln der Darstellung, hervortreten zu lassen. Dazu kommt ferner der Umstand, dass der Architekt stets von äusseren Verhältnissen abhängig ist, dass er das Werk seines Geistes äusseren Bedingungen gemäss entwerfen, selbst wohl während der Ausführung mannigfach verändern muss, dass es somit nicht selten zwiefach schwer wird, das ihm innerlich Eigenthümliche in dem ausgeführten Werke zu erkennen und nachzuweisen. Ob es mir gelungen, diesen Schwierigkeiten mit einigem Glück zu begegnen, muss ich dem billigen Ermessen des Lesers anheimstellen. Dass meine grosse, fast möchte ich sagen: unbegrenzte Verehrung gegen Schinkel mich nicht gehindert hat, mir ein freimüthiges Urtheil über seine Werke zu bewahren und mich da auch tadelnd zu äussern, wo — meiner Ansicht nach — im Einzelnen seiner Werke ein minder gültiges Streben hervorgetreten ist, wird mir hoffentlich kein billig Denkender verargen. Hätte ich mich doch eher, dem dermaligen Stande unsrer Literatur gemäss, die nur zu häufig das Heiligthum alles Grossen und Schönen mit frecher Hand anzutasten liebt, eben meiner Verehrung wegen rechtfertigen sollen. Dies aber halte ich für überflüssig, da ich mit denen nichts gemein habe, die keine Liebe kennen.

Ich bemerke schliesslich, dass die folgenden Betrachtungen, ihrem grösseren Theile nach, bereits einige Jahre vor Schinkel's Tode geschrieben sind. In ihrer früheren Fassung finden sie sich in den Hallischen Jahrbüchern (1838, in den Blättern des Monates August) gedruckt. Da gegenwärtig ein erneuter Abdruck gewünscht wird, so habe ich denselben, ausser andern Erweiterungen, diejenigen Veränderungen und Zusätze beigefügt, welche durch die seitdem veränderten Verhältnisse und durch die neuerlich herausgegebenen Werke Schinkel's nöthig geworden waren.

Biographisches.

Karl Friedrich Schinkel wurde am 13. März 1781 zu Neu-Ruppin, in der Mark Brandenburg, geboren. Seinen Vater, der das Amt eines Superintendenten bekleidete, verlor er in seinem sechsten Jahre. Seine erste Bildung erhielt er auf dem Gymnasium seiner Vaterstadt, seine spätere auf dem berlinischen Gymnasium, unter Gedike, nachdem seine Mutter, im Jahre 1795, nach Berlin hinübergezogen war. Er war hier bis zur ersten Classe vorgerückt, und wandte sich nunmehr, einer Neigung folgend, die schon frühzeitig bei ihm hervorgetreten war, dem ausschliesslichen Studium der Kunst, vornehmlich dem der Architektur, zu. Ein Jahr lang genoss er für solche Zwecke zunächst den Unterricht des Geheimen Oberbauraths David Gilly zu Berlin; dann ward er Schüler von dem ausgezeichneten Sohne des letzteren, dem Bau-Inspector und Professor Friedrich Gilly, als dieser, im Winter des Jahres 1798, von grösseren Reisen zurückgekehrt war.

Schinkel erfreute sich des Verhältnisses zu Friedrich Gilly zwar nicht lange Zeit, denn schon im August 1800 starb sein Meister, wenig über neun und zwanzig Jahre alt; doch war dasselbe ohne Zweifel von dem entscheidensten Einflusse auf seine ganze Zukunft. Fr. Gilly ist einer derjenigen, welche mit grösster Genialität und mit glücklichstem Erfolge gegen die verdorbene Geschmacksrichtung des achtzehnten Jahrhunderts angekämpft, welche zuerst die Reinheit und die Würde der griechischen Kunst als Grundlage des höheren architektonischen Studiums hingestellt haben. Seine architektonischen Werke (verschiedene Privatgebäude in Berlin und in der Umgegend rühren von ihm her) zeichnen sich, im Gegensatz gegen die Haarbeutelformen seiner Vorgänger, durch eine ernste Einfalt aus; mit demselben Geiste war er bemüht, die Leistungen des Handwerkes zu einer edleren Schönheit durchzubilden. Zugleich war er ein bedeutender Meister im Fache der bildenden Kunst; nicht bloss in der landschaftlichen Darstellung von Architekturen, auch in historischen Compositionen hat er Ausgezeichnetes geleistet. Das Geschick, welches ihn zu früh hinwegraffte, hat nichts von seinen grösseren selbständigen Entwürfen ausgeführt auf die Nachwelt kommen lassen; ich kann mich hier, zur Bezeichnung seiner merkwürdigen Darstellungsweise kaum auf etwas Anderes berufen, als auf seine malerischen Ansichten des Schlosses Marienburg in Preussen, deren grossartig kühner Vortrag in dem von Frick herausgegebenen Prachtwerke über dasselbe vortrefflich nachgeahmt ist. Auch kann ich hinzufügen, dass er seinen Freund Gentz bei dem Bau des Münzgebäudes zu Berlin fördernd unterstützte, und dass namentlich der ursprüngliche Entwurf für die Darstellungen des grossen Frieses am Aeusseren dieses Gebäudes, der von Schadow mit Abänderungen ausgeführt ist, von ihm herrührt. Die Blätter eines seiner grossartigsten Entwürfe, ein Denkmal Friedrich's des Grossen enthaltend, werden im Locale der Ober-Baudeputation zu Berlin aufbewahrt. Levezow hat in einer schönen Denkschrift (1801) die Hauptmomente seines künstlerischen Verdienstes und seiner persönlichen Eigenschaften zusammengefasst; seine Büste findet sich, zur steten Erinnerung an das, was die Gegenwart ihm schuldig ist, in einem der Lehrsäle der Berliner Kunstakademie aufgestellt.

Die Ideen, zu denen sich Gilly in der kurzen Bahn seines künstlerischen Wirkens emporgearbeitet hatte, gingen auf Schinkel als eine schöne Grundlage für weitere Bestrebungen über: die Hoffnungen, zu denen jener einen so begründeten Anlass gegeben hatte, sollten durch einen Schüler, der ihm weder an lebendigem Sinne für den Ernst der Schönheit, noch an Energie des Willens und ausgebreitetem Talente nachstand, erfüllt werden. Zunächst diente der plötzliche Tod des Meisters dazu, Schinkel in eine ausgedehnte Praxis einzuführen und ihm so eine reiche Uebung seiner künstlerischen Kräfte zu gewähren. Gilly hatte ihm nemlich, als er die Badereise antrat, auf welcher sein Tod erfolgte, die Leitung seiner architektonischen Geschäfte übertragen, und Schinkel wurde nunmehr, nach Gilly's Tode, veranlasst, diese Arbeiten selbständig fortzuführen. Neben diesen praktischen Arbeiten setzte Schinkel übrigens auch das theoretische Studium der Bauwissenschaften, auf der Bauakademie zu Berlin, fort.

Als ein zweites Moment in der Bildungsgeschichte Schinkel's ist eine grössere Reise nach Italien, die er im Jahre 1803 antrat, zu nennen. Ueber Dresden, Prag, Wien ging er nach Triest, durchforschte zunächst die Denkmäler von Istrien, besuchte sodann Venedig, Florenz und Rom,

im Jahre 1804 Neapel und Sicilien, und kehrte im folgenden Jahre über Frankreich nach Berlin zurück. Welche Einwirkung das Studium der Monumente der classischen Architektur auf ihn haben musste, braucht hier, wie es scheint, nicht weiter ausgeführt zu werden. Zugleich veranlassten ihn die schönen Gegenden des Südens, besonders die von Sicilien, zu mannigfachen landschaftlichen Studien, von denen noch gegenwärtig seine Mappen ein interessantes Zeugniss geben. Ebenso unterliess er nicht, für die bildliche Darstellung der menschlichen Gestalt Studien nach den Gemälden der grossen Meister, besonders Raphaels, nach den parthenonischen Sculpturen, auch unmittelbar nach dem Leben, zu machen. Als ein charakteristischer Zug mag es ferner anzuführen sein, dass Schinkel, inmitten dieser künstlerischen Beschäftigungen und unter den Reizen des südlichen Lebens, das Bedürfniss nach einer strengeren Geistesnahrung empfand, wozu ihm die Werke Fichte's, die er mit auf die Reise genommen, Gelegenheit boten. Später war Schinkel ein eifriger Zuhörer von Fichte.

Völlig ausgerüstet, um das Bedeutendste in seinem eigenthümlichen Fache beginnen zu können, war Schinkel nach Berlin zurückgekehrt. Aber die Zeitverhältnisse sollten auch über ihn eine Prüfung herausführen; die Ereignisse, die mit dem Jahre 1806 begannen, traten allen bedeutenderen architektonischen Unternehmungen in Preussen hemmend in den Weg. Schinkel wusste indess den Reichthum seines Talentes nach einer andern Seite zu benutzen; er ward Landschaftsmaler, und eine Reihe der merkwürdigsten Erscheinungen in diesem Fache der Kunst verdankt den traurigen Verhältnissen der Zeit ihre Entstehung. Seine landschaftlichen Gemälde fanden bald Anerkennung. Vieles malte er für Gneisenau, der an diesen Arbeiten das lebhafteste Interesse nahm und mitten aus dem Lager und dem Getöse der Waffen mit ihm über alle Einzelheiten des Auszuführenden correspondirte. Auf lebendige Weise hatte er in diesen Bildern die besondern Eigenthümlichkeiten der Natur (das Klimatische) mit denen des Werkes der Menschenhand (vornehmlich der Architektur) zu einem charaktervollen Ganzen zu verschmelzen gewusst. Dies führte ihn dahin, auch grössere, für die öffentliche Schau bestimmte Darstellungen ähnlicher Art, in derjenigen Richtung, in welcher die spätere Dioramen-Malerei so interessante Erfolge gehabt hat, zu bearbeiten; noch gegenwärtig wird der wundersame Reiz, den er in solche Darstellungen zu legen gewusst, von denen, welche dieselben zu sehen Gelegenheit hatten, höchlichst gerühmt. Neben andern Bildern werden vornehmlich ein Paar grosse Ansichten des Inneren der Peters-Kirche zu Rom und des Domes von Mailand hervorgehoben; sodann Darstellungen der sieben Wunderwerke der Welt; vor allen aber ein förmliches Panorama von Palermo, welches er in Oel gemalt und in sechs Wochen beendet hatte. — Es darf übrigens wohl mit Zuversicht ausgesprochen werden, dass auch diese Periode seiner künstlerischen Thätigkeit, abgesehen von der selbständigen Bedeutung der eben genannten Arbeiten, auf die Entwickelung seines Talentes nur fördernd eingewirkt haben kann. Die freie Beweglichkeit seiner Phantasie hätte sich vielleicht, wäre er statt solcher Beschäftigungen gleich von strengeren Berufsarbeiten in Anspruch genommen worden, minder glänzend entwickelt. Und fast ist es wunderbar, dass er sich dennoch eine so gemessene Strenge des architektonischen Systems bewahrt hat, wie aus all seinen späteren Werken ersichtlich wird.

Im Jahre 1810 hatte Schinkel's amtliche Thätigkeit im Baufache begonnen, indem er als Assessor in die neuerrichtete Baudeputation gesetzt ward. Nachdem der Friede für den Staat zurückerkämpft war, wurde er schnell von den mannigfachsten Arbeiten in Anspruch genommen; bedeutende architektonische Unternehmungen boten ihm die Gelegenheit, sich nunmehr in seiner vollen Meisterschaft zu zeigen; in kurzer Zeit wurde er zu den einflussreichsten Stellen befördert. Im Jahre 1811 hatte ihn die königliche Akademie der Künste zu Berlin unter ihre ordentlichen Mitglieder aufgenommen, im December 1820 ward er Professor bei derselben und Mitglied des akademischen Senates. Im Mai 1815 rückte er in die Stelle eines Geheimen Oberbaurathes auf; 1819 ward er Mitglied der technischen Deputation im Ministerium für Handel, Gewerbe und Bauwesen. Im Jahre 1839 erhielt er die höchste Stelle, welche der Staat für das Fach der Architektur darbietet, die des Ober-Landes-Baudirectors. Von seinem Könige, von auswärtigen Fürsten, von gelehrten und künstlerischen Gesellschaften ward ihm vielfache Anerkennung zu Theil, ebenso, wie die Stimme aller Gebildeten der Nation seine hohe, oder vielmehr einzige Bedeutung bald anzuerkennen gewusst hatte. Die Worte derjenigen, die kleinlichen Sinnes sein hohes und reines Streben nicht zu begreifen vermochten, sind lange verhallt. Mit besonderem Vertrauen beehrte ihn der damalige Kronprinz von Preussen, Se. Majestät der jetzt regierende König.

Die schönste Entwickelung seiner künstlerischen Kräfte schien den Tagen seines Alters vorbehalten, als Friedrich Wilhelm IV., ein Fürst, der, wie wenige, die erhabene Bedeutung der Kunst, und vor Allem die der Architektur, erkannt hat, den Thron seiner Väter bestieg. Aber das Schicksal hatte es anders beschlossen. Schon längere Zeit war Schinkel's Gesundheit bedenklichen Zufällen unterworfen gewesen, welche die ihm Näherstehenden mit Besorgniss erfüllten, aber doch nicht die traurige Katastrophe, die so plötzlich hereinbrechen sollte, ahnen liessen. Unmittelbar nach der Rückkehr von einer Kurreise. die er im Sommer 1840, in Begleitung seiner Familie, unternommen hatte, erlagen seine Kräfte einem organischen Gehirnleiden, das sich langsam und allmählig entwickelt hatte. Am 9. September verfiel er in einen besinnungslosen Zustand, aus dem er bis an seinen Tod, der erst nach dreizehn Monaten erfolgte, nicht wieder erwachte. Nur wenn Erscheinungen an sein Lager traten, die ihm vorzüglich interessant waren und die durch ihre Neuheit überraschend auf ihn wirkten, schien das Bewusstsein auf kurze Augenblicke zurückzukehren; rührend ist es, dass vornehmlich Thorwaldsen's Erscheinung, der zu dieser Zeit Berlin besuchte, in solcher Art anregend auf seine Lebensgeister wirkte. Am 9. Oktober 1841 starb Schinkel [1]. Am 12. October ward seine entseelte Hülle bestattet; eine unzählige Menge von Leidtragenden geleitete ihn zu seiner letzten Ruhestätte, ein Trauerzug, wie ihn die grosse Residenz selten gesehen hat, ein sprechendes Zeugniss, wie allgemein der grosse Verlust, der uns betroffen, gefühlt ward.

Se. Majestät der König hat befohlen, dass Schinkel's Standbild in Marmor in der Vorhalle des von ihm erbauten Museums aufgestellt werde.

[1] Die Krankheitsgeschichte Schinkel's ist von seinem Arzte, Hrn. Dr. Paetsch, für die medicinische Wochenschrift des Hrn. Geheimen Rathes Casper bearbeitet worden.

Schinkel's künstlerische Richtung im Allgemeinen.

Schinkel's künstlerische Richtung ist mit Entschiedenheit als eine klassische zu bezeichnen. Am unmittelbarsten ergiebt sich dies aus der Betrachtung seiner architektonischen Werke, in denen vorherrschend die Formen der antiken Baukunst die Grundlage bilden, und zwar in einer Weise, welche durchweg auf die edelste Blüthezeit dieser Kunst, auf die griechischen Werke aus dem Zeitalter des Perikles, zurückgeht. Schinkel hat uns den reinen Styl dieser Werke, den lebenvollen Organismus ihrer Bildung, die befriedigende Harmonie ihrer Composition aufs Neue zur Anschauung gebracht. Aber er steht nicht unter der Botmässigkeit seiner Vorbilder. Ohne zwar (wie es in der sinkenden Zeit des antiken Lebens und von minder befähigten Nachahmern der Antike oft geschehen ist) die Einzelheiten der griechischen Architektur willkürlich zu zerstückeln, ohne den inneren Zusammenhang, durch den sie bedingt werden, aufzulösen, weiss er ihre Formen nicht nur dem jedesmaligen äusseren Bedürfnisse, wo ein solches gebieterisch bestimmend gegenübersteht, mit Geschmack anzupassen, weiss er überhaupt nicht nur ihr gegenseitiges Verhältniss zu dem beabsichtigten Eindrucke auf den Sinn des Beschauers, nach dieser oder jener Richtung hin, mannigfach zu modificiren; auch in ganz neuer und eigenthümlicher Zusammenstellung führt er uns diese Formen vor, ganz neue und eigenthümliche Compositionen lässt er aus dem inneren Geiste der antiken Kunst sich mit vollkommener Freiheit entwickeln.

Dies ist ein Punkt, der hier zunächst mit Nachdruck hervorzuheben sein dürfte. Die Aufnahme der antiken Formen für die Zwecke unsrer heutigen Architektur wird gewöhnlich mit dem bequemen Worte der „Nachahmung" abgefunden; und allerdings, wenn man im Volksgarten zu Wien einen Theseustempel, in London ein Erechtheum (als St. Pancratius-Kirche) erbauet, so ist das eben nichts weiter als Nachahmung, und es kann eine solche Kopie im besten Ealle nur das Verdienst einer geschickten Nachahmung haben. Wesentlich verschieden aber ist es schon, wenn man ein Gebäude, dessen Façade etwa durch eine griechische Säulenhalle gebildet wird, ohne ein bestimmtes Vorbild für letztere aufführt. Denn wo es die Absicht ist, eine Architektur aus Säulen und horizontaler Decke zu bilden, da tritt uns überall die griechische Kunst in einer Vollendung, in einer fast naturnothwendigen innerlichen Consequenz entgegen, dass nur für seltene, ganz vereinzelte Fälle abweichende Combinationen der Architekturtheile denkbar sein dürften; — da werden somit die griechischen Formen weniger als Vorbilder, vielmehr nur als Mittel der architektonischen Darstellung betrachtet werden müssen. Wie diese Formen aber sowohl in ihrem gegenseitigen Verhältniss als in den besondern Eigenthümlichkeiten ihrer Bildung die mannigfachsten feineren Unterschiede gestatten, wie die für architektonischen Schmuck bestimmten Theile (die eigentlich nie an einem Gebäude griechischen Styles fehlen dürfen) in den wechselndsten Gestaltungen auszuführen sind, braucht hier nicht weiter dargelegt zu werden; gerade aber darin, wie der Architekt diese gegebenen, diese — ich wiederhole das Wort — fast naturnothwendigen Formen für seine Zwecke ausbildet, zeigt sich seine selbständige künst-

lerische Bedeutung. In alle dem steht der Architekt mit dem bildenden Künstler, der die Schönheit der menschlichen Gestalt zum Gegenstande seiner Darstellung macht, beinahe auf gleicher Stufe: die menschliche Gestalt ist ebenso ein durch die Natur Gegebenes, ist ebenso durch die Griechen in den vollendetsten Musterbildern hingestellt, — in Musterbildern, welche jederzeit die Bahn zur Ergründung der Schönheit bezeichnen werden; und doch sind auf derselben Bahn, auch für den heutigen Künstler, fort und fort neue und eigenthümliche Erfolge zu gewinnen.

Noch weniger aber kann von einer blossen Nachahmung griechischer Architektur die Rede sein, wo es sich um grössere Compositionen im Style dieser Kunst handelt. Das wesentlich Charakteristische der griechischen Architektur als solcher besteht eben vorzugsweise nur in jener Säulenhalle, wie dieselbe z. B. die Front oder die gesammte Umgebung der Tempel bildet; wenigstens sind uns von anderweitigen architektonischen Compositionen nur sehr wenige Beispiele erhalten. Die griechischen Gebäude erscheinen uns demnach, soweit wir sie kennen, vorherrschend als von sehr einfacher Anlage; wesentliche Unterschiede werden durch abweichende Anlagen, durch complicirtere Aufgaben, durch eine Zusammenfügung verschiedener Massen zu einem grösseren Ganzen u. dergl. hervorgerufen. Hier werden die Details der griechischen Architektur natürlich durch ihr Verhältniss zu einem veränderten Organismus des Ganzen wiederum mannigfach modificirt werden müssen, werden die Säulenstellungen selbst oft nur als mehr untergeordnete Theile eines grösseren Ganzen erscheinen. Natürlich kann unter diesen Umständen (wie es leider der Beispiele zur Genüge giebt) gegen die Grundgesetze der griechischen Kunst gar arg gesündigt werden; im Allgemeinen aber sind ihre Formen keineswegs in so enge Grenzen beschlossen, dass sie nicht auch eine weitere Anwendung für veränderte Zwecke gestatten sollten, dass nicht auch reichere Compositionen im griechischen Geiste durchzuführen wären.

Hiebei drängt sich uns indess noch eine andre Frage auf. Wenn auch die griechische Architektur der mannigfachsten Beweglichkeit fähig ist, wenn auch durch die Befolgung ihres Styls eigenthümliche und selbständige Leistungen auf keine Weise beeinträchtigt werden, ist es darum Gesetz für uns, ist es der Sinnes- und Gefühlsrichtung unsrer Zeit angemessen, dass unsre Bauwerke überhaupt im griechischen Style ausgeführt werden? Die Frage ist nicht ganz leicht zu beantworten. Gewiss ist der griechische Architekturstyl nicht als der einzig und überall gültige unter denen, welche die Geschichte der Baukunst uns kennen lehrt, zu betrachten; gewiss reichen die griechischen Formen, wie sie uns vorliegen, nicht hin, um die ganze Reihe derjenigen räumlichen Eindrücke hervorzubringen, die wir heutiges Tages zu einer vollendeten Befriedigung unsrer Existenz verlangen, — so wenig wie unsre Technik und unser Baumaterial sich überall ohne Zwang diesen Formen fügen. Wir werden somit unbedingt — und dies ist überall geschehen, wo die griechische Architektur von andern Völkern und andern Culturperioden aufgenommen wurde — für mannigfache Fälle auch andre Formen zur Anwendung bringen müssen. Aber wir haben nicht ausser Acht zu lassen, dass unsre Bildung seit drei bis vier Jahrhunderten wesentlich auf dem Studium des classischen Alterthums begründet ist, und dass wir die Gegenwart nicht füglich anders auffassen können, als nach den Elementen, aus denen sie hervorgegangen. Wir können demnach diese Elemente nicht plötzlich von uns werfen, nicht

— um bei dem Gegenstande dieser Betrachtung stehen zu bleiben — mit Einem Schlage einen neuen Architekturstyl erfinden oder, wie von andern Seiten bereits vorgeschlagen worden, statt des griechischen Styles irgend einen andern der Vorzeit (z. B. den gothischen) für unsre Zwecke adoptiren. Nicht minder ist auch der Umstand in Erwägung zu ziehen, dass — was die Kunst, und vornehmlich die Architektur anbetrifft — ein gütiges Geschick uns erst in der jüngsten Vergangenheit die reinen Werke des griechischen Styles kennen gelehrt hat, während derselbe früherhin nur in seiner getrübteren Gestalt (in der römischen Nachbildung) bekannt gewesen war; dass wir somit, durch das Studium der Werke, in den Stand gesetzt sind, jene geläuterte Harmonie, jenes klare Maass, jenes feine Gefühl, worin eben die wesentlichen Vorzüge der griechischen Kunst bestehen, wiederum in uns aufzunehmen und auch die neuen künstlerischen Elemente, die wir für unsre heutigen Bedürfnisse anzuwenden für nöthig finden, in griechischem Geiste durchzubilden. Wir können uns, falls unsrer Kunst eine grossartigere Zukunft entgegenkommen sollte, einen architektonischen Styl in das Leben eingeführt denken, der auch in den Hauptformen sich als ein neuer und eigenthümlicher zeigte, dessen Behandlung aber nichtsdestoweniger aus der griechischen Gefühlsweise hervorgegangen wäre und dessen Werke somit auf keine Weise fremdartig (wie z. B. die in gothischem Style ausgeführten Bauten) neben den Anlagen eines wirklich griechischen Styles daständen. In Schinkel's Werken aber finden wir die merkwürdigsten Andeutungen, im Einzelnen die überzeugendsten Resultate in Bezug auf die Ausbildung eines architektonischen Styls, der die abweichenden Bedürfnisse der Gegenwart nach jenem klassischen Sinne gestaltet.

Die streng klassische Richtung Schinkel's muss natürlich diejenige, welche man im Gegensatze gegen diese als die romantische bezeichnet, ausschliessen. Dass ihm gleichwohl die vollkommenste Ergründung der romantischen (der mittelalterlichen) Baustyle nicht fremd war, dass er auch in diesen sich mit geistreicher Benutzung aller Mittel, welche sie darbieten, zu bewegen verstand, geht, auch wenn nicht andre Umstände zu diesem Schlusse berechtigten, überzeugend aus seinen Architekturgemälden, aus seinen Entwürfen zu einer vollständigen Restauration der berühmtesten gothischen Dome (von Cöln, Strassburg, Mailand), sowie besonders aus seinen, für die königlichen Theater zu Berlin entworfenen Dekorationen hervor. In diesen weiss er die Bilder der verschiedensten Zeiten, der verschiedensten Culturperioden, in deren jedesmalige Eigenthümlichkeit der Beschauer eingeführt werden soll, lebendig und in ihrer ganzen Bedeutsamkeit zu entfalten. Eine unmittelbare Anwendung solcher Studien auf die Architektur selbst findet in seinen Werken nicht statt, und wo — zumeist ohne Zweifel auf äusseren Anlass — einzelne seiner architektonischen Werke in einem romantischen Style angelegt sind, da tritt nichtsdestoweniger die Consequenz jener Richtung wiederum charakteristisch hervor. Denn natürlich konnte es bei der romantischen Reaction, die unsre gesammte Kunst in den ersten Decennien dieses Jahrhunderts durchzumachen hatte, nicht fehlen, dass auch hievon sich Einwirkungen in seinen architektonischen Leistungen zeigen mussten, dass auch von ihm Entwürfe in einem mittelalterlichen Baustyle begehrt wurden. So finden sich mehrere Werke von ihm (theils ausgeführt, theils nur im Entwurfe), welche der Richtung des gothischen Baustyles folgen. Aber Schinkel be-

mühte sich, auch diesen nicht minder nach den Principien der classischen Kunst umzubilden; — ob indess eine solche Umbildung im Allgemeinen zu den erwünschten Erfolgen führe, mag vorläufig dahingestellt bleiben. Für unmittelbare Aufnahme des sogenannten byzantinischen Baustyles, dessen Zweckmässigkeit für unsre heutigen Bedürfnisse durch einige der bedeutendsten Architekten in den südlichen und westlichen Gegenden unsres Vaterlandes vertreten wird, finden sich keine Beispiele unter Schinkel's architektonischen Leistungen: wenn ich aber nicht irre, so dürfte das Resultat, auf welches jene Männer hinzustreben scheinen, sich am Ende mit den neuen Gestaltungen der classischen Kunst, für welche Schinkel die Beispiele gegeben hat, in harmonischer Weise vereinigen.

Was in diesen Bemerkungen über Schinkel's Wirken im Fache der architektonischen Kunst im Allgemeinen gesagt ist, wird sich bei einer Uebersicht seiner Leistungen näher nachweisen lassen. Günstige Gelegenheit zur Aufstellung einer solchen Uebersicht bietet die von ihm herausgegebene Sammlung seiner architektonischen Entwürfe, die gegenwärtig bis zum acht und zwanzigsten Hefte angewachsen ist, dar; wobei zugleich zu bemerken ist, dass diese Entwürfe, auch wenn sie nicht zur Ausführung gelangt, doch überall für die Ausführung bearbeitet sind, dass sie somit durchweg in unmittelbarer Beziehung zu den Interessen und Bedürfnissen der Gegenwart stehen, durchweg wenigstens die Bestimmung hatten, aus dem Gedanken des Künstlers verkörpert in das Leben der Gegenwart hineinzutreten. Am zweckmässigsten ist diese Uebersicht nach dem Charakter der einzelnen Entwürfe anzuordnen; eine Anordnung, welche etwa vorzugsweise besondere Entwickelungsmomente des Architekten selbst beobachtete, ist hier im Ganzen minder passlich, einmal, weil es bis jetzt überhaupt (wie bereits oben bemerkt) seine Schwierigkeiten hat, diese Entwickelungsmomente genügend nachzuweisen; sodann und vornehmlich desshalb, weil die ausgedehntere Wirksamkeit Schinkel's, von deren Beginn diese Mittheilungen anfangen, die Stufen der Vorbereitung schon hinter sich hat und er überall den als gültig anerkannten Principien treu bleibt. In den frühsten wie den spätesten Heften ist es der Styl der griechischen Architektur, in welchem Schinkel sich mit ebenso inniger Hingebung wie mit freier Meisterschaft bewegt. Doch ist zu bemerken, dass die aus diesem Elemente hervorgebildeten neuen Formen mehr den späteren Heften, die Versuche einer Aneignung des gothischen Styles für die eigenthümliche Richtung mehr den früheren angehören.

Werke im antiken Architekturstyle.

Ich beginne mit der kurzen Betrachtung eines Entwurfes, welcher nicht in der genannten grösseren Sammlung, sondern in einem eigenen, kürzlich begonnenen Prachtwerke erschienen ist, — des Entwurfes für das Königsschloss von Griechenland, das auf der Akropolis Athens aufgeführt werden sollte [1]). Diese Arbeit eignet sich vorzugsweise, obgleich

[1]) Der genannte Entwurf, auf 12 Blättern im grössten Folioformat, bildet die drei ersten Lieferungen der „Werke der höheren Baukunst, für die Ausfüh-

sie erst vor wenigen Jahren entstanden ist, zur Eröffnung dieser Uebersicht, indem hier, — auf demjenigen Boden, der die schönsten Blüthen griechischer Kunst getragen hatte, in unmittelbarer Nachbarschaft mit den Denkmalen der Perikleïschen Zeit, unter klimatischen Verhältnissen, die noch dieselben sind wie vor zweitausend Jahren, wenn auch die anderweitigen Bedürfnisse des Lebens sich verändert haben mögen, — eine entschiedene Wiederaufnahme der griechischen Bauformen durch eine innere Nothwendigkeit bedingt schien, somit die classische Richtung des Meisters sich ganz in das Element, aus dem sie ihre Nahrung empfangen hatte, versenken durfte. Scheinbar äussere Beschränkungen der Anlage dienten nur dazu, einer solchen Behandlungsweise des Ganzen noch grössere Berechtigung zu geben. Die Monumente, welche, wenn auch zum Theil als Ruinen, der Akropolis seit dem Zeitalter des Perikles zur unvergänglichen Zierde gereicht haben, — die Propyläen, das Erechtheum und der Parthenon, durften auf keine Weise durch die neue Anlage beeinträchtigt werden. Selbst in Bezug auf die Höhendimension beschloss Schinkel, dass wenigstens der Parthenon nach wie vor sein bedeutsames Verhältniss zu den umgebenden Gebäuden behaupten müsse. Dann war der einzig taugliche Platz, der hintere, östliche Theil der Akropolis, auch in seiner Breitenausdehnung beschränkt. Ein Schloss nach unsern modernen Begriffen, von regelmässigem Grundplan, stolz in vielen Geschossen emporgebaut, mit Thürmen und mächtig imponirender Bekrönung, war hier somit nicht ausführbar. Der Architekt folgte, die gegebene Räumlichkeit mit Umsicht benutzend, den unregelmässigen Linien, welche die alte Mauer der Akropolis über ihrem östlichen Abhange beschreibt, liess auch die westliche Seite der neuen Anlage harmonisch sich gegen die einzelnen vorhandenen Gebäude gestalten und führte den ganzen Bau mit Ausnahme einzelner Theile nur in der Höhe eines Hauptgeschosses durch. So erscheint der Entwurf des Schlosses für den ersten Anblick mehr als ein Aggregat verschiedener Theile [1]), die sich mit den vorhandenen Heiligthümern durch mannigfache Gartenanlagen, in denen die im Schutte der Akropolis aufgefundenen Denkmale aufgestellt werden sollten, zu einem grossen Ganzen verbinden. Alles dies aber bot eben die günstigste Gelegenheit, die Räume ganz für die freie Behaglichkeit des südlichen Lebens und ihre Architektur ganz im eigenthümlichsten Charakter der griechischen zu gestalten. Hier war es minder nöthig (wie in unserm Norden), den Bau als eine schirmende Veste gegen das Ungemach der Witterung durchzuführen; hier kam es vorzugsweise darauf an, Bedeckung gegen die Strahlen der Sonne und gegen die kurze Dauer des Winterregens zu gewähren, im Uebrigen aber der freien Luft so viel Zugang, so viel Bewegung als möglich zu verstatten. Daher sind im Innern der Anlage verschiedene

rung erfunden und dargestellt von Dr. C. F. Schinkel." Doch sind hiervon erst zwei Lieferungen erschienen; die meisterhafte Behandlung der in ihnen enthaltenen Blätter, in Stich, Lithographie und Druck, kommt dem wundersamen Effekt in Schinkel's Originalblättern nah. Eine Beschreibung und ein kleiner Grundriss der ganzen Anlage waren bereits früher durch Hrn. A. F. von Quast mitgetheilt: im „Museum, Blätter für bildende Kunst," 1834, No. 29, und in einer besondern Schrift: „Mittheilungen über Alt- und Neu-Athen." — [1]) Hierdurch entstand der grosse Vortheil, die ganze Anlage allmählig, je nach den Bedürfnissen und nach den vorhandenen Geldmitteln, ausführen zu können, während die bereits ausgeführten Theile stets für sich benutzbar gewesen wären.

grössere und kleinere Gartenhöfe, zumeist mit schattigen Säulenhallen umgeben, angeordnet, öffnen sich die bedeutendsten Räume ebenfalls durch freie Säulenstellungen gegen diese Höfe, ziehen sich auch im Aeusseren des Schlosses fast überall Säulenhallen umher, welche kühlenden Schatten vor den Wänden der Gemächer verbreiten. Die ganze Anlage gemahnt uns an die grosse Anmuth, in welcher das häusliche Leben des Alterthums — soweit davon Kunde auf unsre Zeit gekommen — sich bewegte; oder, um ein bekannteres Bild zum Vergleiche hinzustellen, an den Zauber, mit dem die Räume des maurischen Königschlosses der Alhambra den Reisenden erfüllen und den auch wir in den Abbildungen derselben nachzufühlen vermögen. Aber statt des phantastischen Schmuckes, der die Räume der Alhambra, das Auge des Beschauers verwirrend, erfüllt, tritt hier die klare Gesetzmässigkeit des griechischen Architekturstyles, welcher durch den gesammten Säulenbau motivirt und, wie bemerkt, durch die Nähe der antiken Monumente bedingt wird, ebenso befriedigend wie erheiternd überall hervor. Bei alledem indess fehlte es, besonders im Innern der Hauptsäle, nicht an mannigfacher Gelegenheit, wünschenswerthe Resultate auch durch neue Bildungen im griechischen Sinne zu erreichen. — Als die Entwürfe zu dieser merkwürdigen Anlage (Schinkel hatte den Auftrag dazu, wenn ich nicht irre, im J. 1834 erhalten) vollendet waren, riefen sie bei Allen, die sie sahen, einen förmlichen Enthusiasmus hervor: für die Akropolis Athens und für ihre Monumente, die vom Leben der Gegenwart abgetrennt, nur ein Kapitel des archäologischen Studiums ausmachen können, — schien hiedurch ein schöner Tag der Verjüngung angebrochen. Die Ausführung, wie bekannt, ist unterblieben.

Als eine Anlage von verwandter Beschaffenheit erscheint der Entwurf zu einem Landhause, welches im Auftrage Sr. Majestät des jetzt regierenden Königs von Preussen unfern von Charlottenhof (im Park von Sanssouci, bei Potsdam), ausgeführt werden sollte. Der Entwurf findet sich im letzten (im XXVIII.) Hefte von Schinkel's grösserer „Sammlung architektonischer Entwürfe". In den Dimensionen und in der Anzahl der Räumlichkeiten allerdings, wie es die äussere Bestimmung mit sich bringen musste, von dem griechischen Königsschlosse abweichend, lässt gleichwohl auch dieser Plan ein nicht minder geistreiches und lebenvolles Eingehen auf die sämmtlichen Bedingnisse der antiken Architektur und ihrer Zusammenordnung zu einem malerisch entwickelten Ganzen erkennen. Ja, fast noch in einem höheren Grade, als die vorgenannten Blätter. Es scheint nemlich die bestimmte Absicht gewesen zu sein, hier das Bild einer völlig antiken Villa, mit all denjenigen Einrichtungen, welche das Leben des classischen Alterthums so anmuthvoll und so behaglich gestalteten, neu belebt in die Gegenwart einzuführen. Ein Säulen-Porticus führt in das Atrium des Gebäudes, zu dessen Seiten zwei gewölbte Rundsäle, im Inneren einen kühlen Aufenthalt für die Tage des Sommers gewährend, im Aeusseren durch ihre emporragende Gestalt die Gesammt-Anlage beherrschend, angeordnet sind. Dem Atrium schliesst sich das Tablinum an; diesem der mit einem zierlichen Peristyl umgebene Hof, und dem letztern das Viridarium, welches ebenfalls von luftigen Säulengängen eingeschlossen wird. Aber das Alles ist nicht etwa nüchtern und trocken nach den Regeln, welche wir in den alten Schriftstellern über solche Anlagen vorfinden, und wie unsre architektonischen Handbücher uns dergleichen vorzuführen pflegen, aufgezeichnet, vielmehr auf eine so indivi-

duelle Weise, mit so bewusstem Gefühle, mit so vollendeter künstlerischer Kraft reproducirt, dass uns hier in der That der Hauch des classischen Zeitalters entgegen zu wehen scheint. Zu einer solchen Belebung trägt freilich auch die gesammte Ausstattung der Anlage, welche Schinkel in seinem Entwurfe zugleich angedeutet, wesentlich bei; ich meine, der Schmuck an Bildwerken, an springenden Wassern, an blühenden Gewächsen und Gartenanlagen, die sich im reizvollen Wechsel mit den strengern architektonischen Formen mischen. Eine grössere, eigenthümlich gestaltete Gartenanlage ist seitwärts neben der Villa angeordnet; sie hat die Gestalt eines Hippodroms, ziemlich genau jener Anlage entsprechend, welche Plinius als das Prachtstück seiner toskanischen Villa ausführlich schildert. Nur dieser Hippodrom ist bis jetzt zur Ausführung gekommen. — Auf die übrigen interessanten Baulichkeiten von Charlottenhof komme ich weiter unten zurück.

In der ganzen Reihe der anderweitigen Entwürfe Schinkel's (die nunmehr vornehmlich den Inhalt der von ihm herausgegebenen grösseren Sammlung ausmachen), finden sich nur wenige, in denen der griechische Architekturstyl ohne Modificationen der einen oder andern Art angewandt ist. Ausser den Plänen für rein monumentale Zwecke, von denen ich später sprechen werde, sind in diesem Bezuge zunächst nur ein Paar Werke hervorzuheben.

Die unmittelbarste Aufnahme des griechischen Styls zeigen die beiden kleinen Gebäude zu den Seiten des Potsdamer Thores in Berlin (Heft VIII). Es sind viersäulige dorische Prostyle, durchweg von einer Reinheit und Vollendung der für diese Säulenordnung überlieferten architektonischen Formen, dass sie geradehin als eine Wiederbelebung des Schönsten, was das classische Alterthum hierin geleistet hat, betrachtet werden müssen. Nur in einem Punkte stehen sie gegen die Werke des letzteren zurück: in dem Mangel der dekorirenden Theile (der Akroterien und des freieren Schmuckes in den Giebelflächen und Metopen), die für einen vollkommen abschliessenden Eindruck des Ganzen theils wünschenswerth, theils aber auch, wie es mir scheint, nothwendig sind. Doch ist hierbei zu bemerken, dass wenigstens die leichtere Weise, in welcher einzelne Theile dieser Dekoration bei den Griechen zuweilen (und ohne Zweifel eben bei Gebäuden eines minder ausgezeichneten Ranges) ausgeführt wurden, ich meine die Anwendung gemalter Darstellungen statt sculptirter, wie überhaupt der grössere Reichthum der gesammten (theils gemalten, theils plastischen) Dekoration, erst in Folge der jüngsten Forschungen näher bekannt geworden ist. — Eine einfache Aufnahme der griechischen Formen zeigt ferner die Anlage des Trinkbrunnens zu Aachen (Heft IV.): ein Rundbau, dessen vordere Seite durch einen offenen Halbkreis dorischer Säulen gebildet wird, und dem sich zu beiden Seiten niedrige Portiken, ebenfalls dorischer Ordnung, anschliessen.

Bedeutender bereits erscheint die Anlage der Hauptwache Berlins (Heft I.). Hier macht sich, bei der Anwendung griechischer Bauformen, schon eine eigenthümlich freie Behandlung derselben, sowohl in der Hauptanlage, wie auch in besondern Einzelheiten, bemerklich. Der Körper des Gebäudes hat, seiner kriegerischen Bestimmung gemäss, einen kastellartigen Charakter: feste Mauern mit vorspringenden Eckthürmen, mit einer kräftigen, reichgebildeten Bekrönung griechischen Styles abschliessend. Zwischen den beiden Eckthürmen der Vorderseite tritt eine geräu-

nige Halle hervor, welche in der Form eines dorischen Porticus von zwei Reihen Säulen gebildet ist. Dieser Porticus macht allerdings den vorzüglichsten Schmuck des Gebäudes aus, ist dem Ganzen aber in Höhe und Breite untergeordnet und bestimmt keineswegs allein den Haupteindruck, den dasselbe auf den Beschauer hervorbringt. In dem Gebälk des Porticus hat Schinkel eine eigenthümliche Einrichtung getroffen: statt der strengen Form der Triglyphen nemlich sind in dem Friese, über jeder Säule, schwebende Victoriengestalten in Hautrelief, auch in das Gesimse desselben einige feinere Verzierungen, als gewöhnlich angebracht. Wie das Gebäude gegenwärtig vor unsern Augen steht, erscheint die Behandlung der dorischen Ordnung zwar nicht ganz harmonisch; die zierlichen Gestalten der Victorien entsprechen nicht ganz den starken Massen der übrigen Bautheile. Die Entwürfe indess belehren uns, dass dieser Missstand nicht in Schinkel's ursprünglicher Absicht lag; seine Zeichnung giebt auch in dem (gegenwärtig leeren) Giebelfelde eine reiche, vortrefflich gedachte plastische Composition an, — kriegerische Scenen, in der Mitte die Göttin des Sieges, den Kampf lenkend, — wodurch natürlich die Victorien im Friese nicht mehr als ein vereinzelter, willkürlicher Schmuck dastehen.[*]) Das Ganze des Gebäudes vereinigt in solcher Weise Ernst, Festigkeit und Kraft mit derjenigen reicheren Pracht, welche der Hauptwache einer königlichen Residenz und den glänzenden Umgebungen, unter denen sie aufgeführt wurde, entsprechend ist. — Das Gebäude der Schlosswache zu Dresden (Heft XXIII.) gestattete nicht eine ähnliche bedeutende Hauptanlage, indem hier eine Menge ungünstiger äusserer Bedingungen zu überwinden war; doch zeigt sich in der Weise, wie das Widerstrebende gleichmässig und ohne Zwang in die grossen, klaren Linien des griechischen Styles eingefasst wurde, eine merkwürdige Meisterschaft. Der Haupttheil des Gebäudes ist mit einem Porticus von reicher ionischer Ordnung geschmückt, der wiederum (auch mit den dekorirenden Theilen) als das schönste Muster griechischer Architektur erscheint; ihm lehnen sich zu den Seiten zwei niedrigere Flügel an. Durch letztere Einrichtung ist demGanzen eine eigenthümlich ansprechende malerische Wirkung gesichert.

Zu Schinkel's grossartigsten Bauanlagen gehört unstreitig die des Museums zu Berlin (Heft VI und XVII.). Schon die dem Baue vorangegangenen Unternehmungen, die nicht bloss — im wörtlichen Sinne des Wortes — den Grund und Boden für das Gebäude schaffen mussten, sondern die überhaupt zur Vollendung des schönsten Stadttheiles von Berlin unter sehr erschwerenden Verhältnissen wesentlich beitrugen, geben ein interessantes Zeugniss für die Energie seiner baukünstlerischen Thätigkeit. Die Anlage des Gebäudes selbst erscheint im Ganzen sehr einfach, grossartige Hauptformen fassen die zwiefachen Geschosse auf eine würdevolle Weise zusammen und geben ihnen das Gepräge der Einheit. Der Charakter dieser Hauptformen wird durch die Architektur der Façade bestimmt, welche aus einer Halle von achtzehn kolossalen ionischen Säulen und den correspondirenden Wandpfeilern auf beiden Seiten besteht. Was die Schönheit dieser Säulenhalle anbetrifft, in der sich der ionische Baustyl in seinem grössten Reichthume und mit der zartesten Durchbildung alles Details entwickelt, so ist hierüber, wie es scheint, keine weitere Auseinandersetzung nöthig; auch in diesen Formen spricht sich aufs Neue der

[*]) Das Giebelfeld hat später seine bildnerische Ausstattung erhalten.

reinste Geist des classischen Alterthums aus [1]). Gleichwohl sind selbst hier gewisse Motive wahrzunehmen, die wiederum auf eine besondere Weise die Aneignung der griechischen Formen für das heutige Bedürfniss erkennen lassen. Diese bestehen eines Theils darin, wie die Säulenhalle sich als ein integrirender Theil einem massiven Ganzen einordnet und nicht, wie gewöhnlich im Griechischen, einen blossen Vorbau desselben bildet. Nirgend verliert man bei der Betrachtung des Gebäudes das Gefühl, welches der Eindruck jener grösseren Masse hervorbringt. Dies wird vornehmlich durch den grösseren Unterbau, durch die breiten Wandpfeiler, welche die Halle auf beiden Seiten abschliessen und durch die stärkere Bekrönung bewirkt, indem statt der feinen Stirnziegel, welche sonst bei der griechischen Architektur üblich sind, die mehr imponirenden Gestalten der Adler (auf das preussische Wappen anspielend) auf einer kleinen Attika über dem Kranzgesimse, und noch grössere plastische Gestalten über den Ecken desselben angeordnet sind. Auch dient der über der Mitte des Gebäudes emporsteigende viereckige Schutzbau der Kuppel (welche den mittleren Raum der ganzen Anlage bedeckt) dazu, das Gefühl der Masse stets vorherrschend zu erhalten. Anderen Theils ist die von aussen sichtbare Verbindung der Halle mit den innern Räumen des Museums für dieselben Zwecke wirksam: ich meine die zweite Reihe von vier Säulen hinter der Mitte der ersten und die hinter jener befindlichen offenen Treppenräume, die zugleich, aus dem Innern, eine eigenthümlich malerische Aussicht durch die Zwischenräume der Säulen auf den Platz vor dem Museum und auf die umgebenden Prachtgebäude gewähren. Uebrigens hatte die Halle selbst den Zweck, das Gebäude des Museums dieser Umgebung auf eine würdige Weise anzureihen oder vielmehr der ganzen grossartigen Lokalität einen bedeutsamen Abschluss zu geben, zugleich aber auch einen Raum herzustellen, der schon an sich zum edelsten Genusse einladend wirkte, der als ein Zeugniss der freieren Cultur unserer Zeit dastände und in dem die Denkmale verdienstvoller Männer, gegen die Witterung geschützt, errichtet werden könnten. Wir sehen der frohen Hoffnung entgegen, dass alles dies gegenwärtig zur Ausführung kommen wird, vornehmlich die Composition der grossen Frescogemälde, die von Schink'els eigener Hand bereits entworfen, die sämmtlichen Wände beider Hallen schmücken und die Bedeutung des Gebäudes in tiefsinniger Bilderschrift aussprechen sollten. Ich komme auf diese merkwürdigen Arbeiten weiter unten zurück. — Nicht minder interessant, wie diese gesammte Façade, ist die Architektur der innern Räume des Museums, vor Allem die von jener Kuppel bedeckte Rotunde. Hier schliessen sich die griechischen Formen aufs Schönste — und wie kein zweites Beispiel bei ähnlichen Anlagen zu finden sein dürfte — der Architektur des Gewölbes (mit der sie unmittelbar nie in eine harmonische Verbindung zu bringen sind) an. Das grandiose Kuppelgewölbe hat seine feste Lage über der cylinderförmigen Umfassungsmauer; frei vor dieser läuft ein Kreis von

[1]) Nur Einer störenden und ungriechischen Anordnung kann ich nicht umhin zu erwähnen. Ich meine die der colossalen Buchstaben der Inschrift im Friese, deren Form und Schwere in hartem Widerspruch gegen die zierlich leichten architektonischen Details stehen. Bei den Griechen, und zumal in der weichen ionischen Bauweise, hat der Fries nur die Bedeutung eines Dekorationstheiles.

zwanzig Säulen umher, deren Gebälk und Decke eine offene Gallerie bilden. Die Säulen zeigen die edelste Durchbildung jener seltenen griechisch-korinthischen Ordnung, in der sich die freie Anmuth der Dekoration und die Strenge des architektonischen Gesetzes in reinem Ebenmaasse durchdringen. Farbiger Schmuck giebt den Gliederungen ihres Gebälkes Reichthum und Bewegung und führt das Auge empor zu den hiemit übereinstimmenden, in warmen Farbentönen ausgemalten Kassetten des Kuppelgewölbes, während die Wand hinter den Säulen in einem kühleren Grau gehalten ist, aus dem sich die zwischen den Säulen aufgestellten Marmorbilder feierlich hervorheben. Der Aufenthalt in diesem Raume ist von dem wohlthuendsten Eindrucke auf das Gefühl des Beschauers; der Contrast zwischen der ruhigen Erhabenheit des Gewölbes und dem rhythmisch bewegten Spiele der Säulenstellung ist in einer durchaus harmonischen Weise gelöst. Für die Aufstellung griechischer Götterbilder konnte kein günstigerer Raum erdacht werden. — Aber auch die übrigen Säle, welche eine reicher durchgebildete Architektur haben, — ich meine die grossen Säle für anderweitige Sculpturen, deren Decken durch Säulenstellungen getragen werden, zeigen die eben so sichere wie freie Weise, mit der sich Schinkel in dem Elemente der griechischen Kunst bewegt. Er hat für diese Säulenstellungen (über denen nicht, wie bei den Portiken der eigentlich griechischen Architektur, die ganzen Massen des im Aeussern nothwendigen Gebälkes ruhen) ein eigenes, zierlich componirtes Kapitäl erfunden. Die Säulen haben ungefähr die Verhältnisse der ionischen Ordnung, aber ihr Kapitäl hat nicht das charakteristische, imposante Kennzeichen der Voluten; statt dessen sind die übrigen Haupttheile desselben mit reicheren, feineren Ornamenten versehen. Diese Ornamente wechseln je nach den verschiedenen Sälen, welche die Säulenstellungen einnehmen, so, dass sich an ihnen eine Reihe eigenthümlich durchgebildeter Formen für den genannten Zweck entwickelt. — Es würde zu weit führen, wollte ich noch auf die Menge anderweitiger Details eingehen, mit denen das Gebäude des Museums durchweg geschmückt ist. Auf das praktisch Zweckgemässe der Anlage einzugehen, das sich vorzüglich in der sinnreichen Anordnung der Räume für die Gemälde-Gallerie kund giebt, liegt ausserhalb des Zweckes dieser Betrachtungen.

Das merkwürdigste Beispiel indess, wie Schinkel die Formen der griechischen Architektur für die heutigen Zwecke anzuwenden, wie er aus ihnen in freier Combination ein eigenthümliches Ganze zu gestalten und doch überall den consequentesten Organismus durchzuführen weiss, bildet das von ihm erbaute Schauspielhaus zu Berlin (Heft II, nebst erster und zweiter Folge). Die ganze Architektur dieses Gebäudes ist um so merkwürdiger, als hier sehr schwierigen und verwickelten äusseren Bestimmungen Genüge geleistet werden musste: das Gebäude sollte nicht allein zu dramatischen Aufführungen dienen, es sollte zugleich eine Menge für die Theaterökonomie nothwendiger Räume (namentlich Probesäle von bedeutender Dimension) und zugleich ein grossartiges Fest- und Concert-Lokal in sich fassen; dabei war die Umgrenzung desselben bestimmt vorgezeichnet. Jene verschiedenen Bedingungen aber waren es gerade, denen gemäss der Architekt eine eigenthümlich grossartige Hauptanlage für diesen Bau zu gewinnen wusste, indem er denselben in drei Theile sonderte, den mittleren (für das Theater bestimmten) Theil zu bedeutenderer Höhe empor-

führte und die beiden andern Theile (für die Theaterökonomie und für das Festlokal) sich jenem als Flügelgebäude anlehnen liess. In der Höhe der letzteren trat, als die vorzüglichste Zierde des ganzen Werkes, an der Stirn des mittleren Theiles ein freier Portikus von sechs reichgebildeten ionischen Säulen, mit einem Giebel bekrönt, hervor; eine entsprechende Giebelbekrönung erhielt der Oberbau des mittleren Theiles. Die Architektur des Portikus gab sodann die Hauptformen auch für die Flügelgebäude, die Doppelgeschosse derselben in grossartige Linien einschliessend. Eine eigene Fenster-Architektur war hiebei zugleich vermieden, und statt deren zwei Pilasterstellungen übereinander angeordnet, zwischen denen ein reichlicheres Licht in das Innere des Gebäudes einfallen konnte. Aehnliche Pilasterstellungen füllen auch die Wände des Oberbaues der Mitte aus. Indem diese ganze Einrichtung (und namentlich die der Pilasterstellungen) in einer überraschenden Consequenz durchgeführt wurde, hat es Schinkel möglich gemacht, das ganze Werk in einer Weise zu gliedern, welche überall eine lebendig entwickelte Architektur, nirgend eine todte, starre Masse zur Erscheinung bringt, während nichtsdestoweniger die bedeutsam hervortretenden Hauptformen das Ganze eben als ein solches zusammenhalten. Zu alle dem kommt endlich der grosse Reichthum des plastischen Schmuckes, der theils die sämmtlichen Giebelfelder an der Vorderseite und über den Flügelgebäuden ausfüllt, theils als eine Reihenfolge freier Statuen und Gruppen die Spitzen und Ecken der Giebel bekrönt und in geistreicher Bildersprache die Bedeutung des Gebäudes entwickelt. — Diese Mannigfaltigkeit in der Architektur des Ganzen, diese strenge Gesetzlichkeit, die sich nach Einem Principe über alle Theile des Gebäudes hinbreitet, diese Harmonie der Verhältnisse im Einzelnen unter einander und im Bezuge des Einzelnen zum Ganzen, diese Freiheit, mit welcher die griechischen Formen, ohne irgend ihre eigenthümliche Bedeutung zu verlieren oder mit Fremdartigem gemischt zu werden, sich zu einem Ganzen von durchaus neuer Composition vereinigen, — alle diese Umstände geben dem Gebäude des Schauspielhauses einen ebenso grossen Reiz für den Beschauer, wie sie dasselbe als einen vorzüglich charakteristischen Punkt in der neuesten Architekturgeschichte erscheinen lassen. — Auf die umsichtige Anordnung und Zusammenordnung der inneren Räume ist hier nicht der Ort, näher einzugehen; auch auf den grossen Reichthum geschmackvoller Verzierungen, die sich in den Haupträumen, in Verbindung mit der freien Kunst der Malerei entfalten, kann hier nur im Allgemeinen hingedeutet werden. Doch ist wenigstens die Architektur des grossen Concertsaales, die wiederum die schönste und doch eine freie Anwendung der griechischen Formen zeigt, und in der sich reiche Pracht und klare Harmonie zum edelsten Eindrucke auf das Auge des Beschauers vereinigen, besonders hervorzuheben.

Den ebengenannten Gebäuden reihen sich noch die Entwürfe zu einigen prinzlichen Palästen an, deren Hauptformen ebenfalls das klare Gepräge des griechischen Styles tragen. Vornehmlich die Entwürfe zu dem Neubau eines Palais des Prinzen von Preussen am Opernplatze zu Berlin (Heft XXVI), von denen der eine, in dessen Ausdehnung der Platz des alten Bibliothekgebäudes hineingezogen wurde, sich in einer südlich heitern Grossartigkeit zeigt und durch seine Verbindung mit festlicher Garten-Anlage von ungemein malerischer Wirkung erscheint; während der andre, beschränkter in der Ausdehnung, durch brillanten Säulenschmuck

ein mehr monumentales Ansehen gewinnt. Auch ist hier der geschmackvolle Umbau des alten Johanniter-Ordens-Palais zu Berlin zu einem Palais für den Prinzen Karl (Heft XXVIII) zu erwähnen.

Eine Reihe andrer Bauwerke, deren Anlage von Schinkel entworfen wurde, konnte, ihrer Bestimmung gemäss, nicht einen ähnlichen Reichthum der architektonischen Formen wie die vorgenannten Gebäude entwickeln. Bei ihnen machen somit die griechischen Elemente sich theils nur mehr in der Fassung des Ganzen, theils in gewissen hervorgehobenen Einzelheiten bemerklich; es wird über sie, für den Zweck dieser Uebersicht, an kürzeren Andeutungen genügen. Doch kann ich mir nicht versagen, hier vorerst noch einen Entwurf hervorzuheben, den ich, wenn er im Ganzen auch nur einfach gehalten ist, doch zu den schönsten Arbeiten Schinkel's rechnen muss, und der um so mehr zu berücksichtigen sein dürfte, als er leider nicht zur Ausführung gekommen ist. Ich spreche von seinem Entwurfe für das Gebäude der Singakademie zu Berlin (Heft III). Die Façade erscheint in den einfachsten Formen: nichts als die ruhige Masse der Wand mit ihren Sockel- und Krönungsgesimsen, die nur durch den Pilasterbau des Portals, sowie durch ein breites Feld mit einer Inschrift unterbrochen wird, und über der sich ein griechischer Giebel mit Sculpturen und mit der Dekoration der Akroterien erhebt. Aber es ist in diesen einfachen Verhältnissen ein feierlicher Wohllaut, in den Verzierungen des Portals und des Giebels eine ernste Anmuth, welche die würdigste Vorbereitung auf den Genuss, den die inneren Räume darzubieten bestimmt waren, gewähren mussten. Dasselbe Gefühl wiederholt sich bei der Betrachtung des grossen, für die Aufführungen geistlicher Musik bestimmten Saales, dessen Architektur aus einer klaren dorischen Säulenstellung besteht, die sich, die Tribünen von dem Hauptraume sondernd, an allen Seiten des Saales umherzieht. Leider macht das Gebäude, welches für die Zwecke der Singakademie zur Ausführung gekommen ist, die einfache Schönheit des Schinkel'schen Planes nicht vergessen. — Neben dem letzteren sind sodann hervorzuheben: die Anlage der neuen Packhofgebäude zu Berlin (Heft XXI), ein Ganzes von eigenthümlich malerischer Gruppirung, das vorderste Gebäude mit reichem Giebelschmucke versehen; — die Sternwarte von Berlin (Heft XXV) ebenfalls, den Bedürfnissen gemäss, von malerischer Anlage und mit zierlicher Giebelkrönung der Hauptfronte; — die Façade der Artillerieschule zu Berlin (Heft III), durch eine kräftig vortretende korinthische Pilasterstellung vor den Gebäuden eines gewöhnlichen Ranges ausgezeichnet; — die Verlängerung der Wilhelmsstrasse zu Berlin (Heft III), das Casinogebäude zu Potsdam (Heft XII), verschiedene bürgerliche Wohnhäuser (Heft IX u. X), besonders das des Ofenfabrikanten Feilner zu Berlin (Heft XVIII), dessen Façade ganz aus gebrannten Steinen ohne Putz ausgeführt und mit dem grössten Reichthum zierlicher Ornamente desselben Materials versehen ist. — In allen diesen Gebäuden (denen noch sehr viele andre, von Schinkel nicht herausgegebene Entwürfe zugezählt werden müssen), sind es wiederum, wie bemerkt, die klaren, einfachen Linien, die ruhigen Verhältnisse der classischen Kunst, welche das an ihnen hervortretende künstlerische Element charakterisiren; auch sie geben Zeugniss für die eigenthümliche Richtung Schinkel's und für die ansprechende Anwendung derselben auf heutiges Be-

Wenn bei der Anlage der eben genannten Gebäude das äussere Bedürfniss vorherrschend war und es nicht die ausschliessliche Absicht sein konnte, dieselben in einer höheren künstlerischen Durchbildung erscheinen zu lassen, so sind ferner jedoch einige andre Gebäude und Entwürfe zu besprechen, in denen die grössere Freiheit des ländlichen Verkehrs, für den sie bestimmt sind, der eignen Freiheit des Künstlers wiederum einen weiteren Spielraum gewährte. In mannichfach wechselnder Anwendung, bald ernster und gemessener, bald heiterer und spielender, weiss Schinkel in diesen Anlagen aufs Neue die Beispiele einer klassischen Gestaltung dessen, was die Gegenwart bedarf, vorzuführen, dem Leben des Tages durch eine solche Gestaltung seiner Umgebungen gewissermaassen einen höheren Werth zu verleihen. Dahin gehören: das grossartig imponirende Schloss Krzescowice (Heft VII); das so anmuthvolle, wie interessante Schlösschen nebst Casino, dem Prinzen Karl gehörig, zu Glienicke bei Potsdam (Heft XXVIII); das Gesellschaftshaus, welches im Friedrich-Wilhelms-Garten bei Magdeburg erbaut wurde (Heft XVI); der Umbau des Schlösschens Tegel (für Wilhelm von Humboldt, Heft IV), und der von Charlottenhof, einem Sr. Majestät dem jetzigen Könige zugehörigen, bei Potsdam gelegenen Landhause (Heft XVIII). — Eine eigenthümliche Anlage, die Gebäude einer Gärtnerwohnung, denen sich Säulen- und Pfeilerstellungen, kleine Pavillons und Aehnliches anreihen (Heft XXIV), wurde in der Nähe des letztgenannten Gebäudes (zu derselben Besitzung gehörig) ausgeführt. Durch plastische Zierden und springende Wasser, durch Blumenbeete und Laubgänge belebt, von kleinen Seen, Canälen und Baumpartieen umgeben, bildet diese Anlage ein Ganzes von der eigenthümlichsten malerischen Wirkung; der reichste Wechsel von Bildern eines idyllischen Lebens zieht beim Aufenthalte in diesen Räumen vor dem Auge des Beschauers vorüber. Und auch hier sind es die klaren Formen und Verhältnisse der classischen Kunst, die alle Theile dieser Anlage, selbst die einfachsten und unscheinbarsten, aufs Merkwürdigste zu den Zeugnissen einer edlen Bildung, einer höheren Gesittung des Lebens ausprägen. Schinkel hat in dieser Anlage ein Beispiel für die anmuthvolle Gestaltung einfacher Landwohnungen, für die früherhin nur barbarische Formlosigkeit beliebt war, gegeben, welches bei den Nachfolgern seiner Richtung schon mannigfach erfreuliche Früchte getragen hat. (Von dem Entwurf eines zweiten, in völlig antikem Style gehaltenen Landhauses für Charlottenhof ist bereits oben gesprochen.) — Endlich ist hier noch das im Posen'schen für den Fürsten Radziwill erbaute Jagdschloss Antonin (Heft IV) anzuführen. Ganz in Holz aufgeführt und die Eigenthümlichkeiten einer solchen Construction auf keine Weise verläugnend, zeigt sich auch in den Formen dieses Gebäudes eine reine classische Durchbildung, während zugleich das Ganze desselben, seinem Zwecke gemäss, wiederum einen eigenthümlichen Eindruck gewährt.[1]

---

[1]) Zu den Werken Schinkel's, die ein möglichst vollkommenes Zurückgehen auf antike Bauanlage und Formenbehandlung aussprechen, gehören namentlich noch, schon der Natur der Aufgabe nach, seine merkwürdigen Restaurationen von Plinius Tuscum und Laurentinum, welche in dem „Architektonischen Album, redigirt vom Architekten-Verein zu Berlin", Heft VII, erschienen sind.

Werke, vom antiken Architekturstyle abweichend.

Ausser einigen Kirchenplänen (von denen ich hernach sprechen werde) finden sich nur wenige Entwürfe unter den von Schinkel herausgegebenen, in denen er die Formen andrer Baustyle der Vorzeit, als die des griechischen, zur Anwendung gebracht hätte. Ein ungemein schönes Beispiel dieser Art stellt der projectirte Entwurf eines Umbaues des im Posen'schen gelegenen Schlosses Kurnik vor (Heft XXIII). Auf Veranlassung des Besitzers ist hier der gothische Baustyl angewandt und das Gebäude in eine Art mittelalterlich-romantischen Castells umgewandelt. Bei der malerischen Anordnung, die hier mit Glück durchgeführt ist, bemerkt man aber zugleich, dass Schinkel die späteren Formen des gothischen, die des sogenannten burgundischen Styls, zur Ausführung gebracht hat, die wiederum seiner eigenthümlichen Richtung näher stehen und in denen sich — geschichtlich betrachtet — schon die Uebergänge zur Aufnahme der antiken Elemente anzukündigen scheinen. — Nicht minder anziehend ist der Entwurf zu dem Schlosse des Prinzen von Preussen auf dem Babelsberge bei Potsdam (Heft XXVI), von dem wenigstens der grössere Theil bereits zur Ausführung gekommen ist. Auch dies Gebäude erscheint im gothischen Style, aber ebenso in einer Fassung, welche der classischen Richtung nicht allzu entschieden widerspricht und welche überhaupt für Bauwerke von nicht monumentalen Zwecken vorzüglich passend ist. Es tritt hier nemlich eine gewisse Verwandtschaft mit der Bauweise englisch-gothischer Castelle hervor. Zugleich ist zu bemerken, dass die malerische Wirkung dieser Anlage noch bedeutender ist, als die der vorigen.

Einige Entwürfe zeigen eine grössere oder geringere Verwandtschaft mit dem Baustyle der toskanischen Paläste des funfzehnten Jahrhunderts. Den letzteren entsprechend erscheint hier eine grossartig freie Aufnahme mittelalterlicher Motive, aber in einer Umgestaltung, welche eine mehr oder weniger entschiedene Durchbildung im griechischen Sinne gestattet. Unter diesen ist zunächst anzuführen das Palais des Grafen Redern in Berlin (Heft XXIII), welches in seiner Hauptform vorzugsweise an den burgähnlichen Charakter der altflorentinischen Paläste erinnert, im Detail aber zugleich die volle Lauterkeit griechischen Formensinnes verräth. Aehnlich, aber heitrer und freier entwickelt, der Entwurf zu einem Palais für den Prinzen von Preussen, welches am Pariser Platze zu Berlin, dem Redern'schen Palais gegenüber, erbaut werden sollte (Heft XXVI). Aehnlich ferner, nur ungleich einfacher, das schöne Rathhaus zu Zittau (Heft XXVII), und die für einen Umbau des Berliner Rathhauses projectirte Façade (Heft I).

— Dann ist seine wundersame Composition des kaiserlichen Palastes Orianda in der Krimm anzuführen, die, in grossartigen Prachtblättern, in der zweiten Abtheilung der schon genannten „Werke der höheren Baukunst" herausgegeben ist. Die grossartige Disposition antiken Sinnes vermählt sich hier, in Aufbau und Ausführung, mit einem eigenthümlich phantastischen Element und hat darin, unwillkürlich, aber höchst bezeichnend, einen verwandtschaftlichen Zug mit denjenigen Werken classischer Zeit, in welchen das Hellenenthum Elemente altorientalischer Geschmacksrichtung in sich aufnimmt.

Interessanter noch zeigt sich die Behandlung abweichender Hauptformen im Geiste der griechischen Kunst an einigen andren Gebäuden: diese gehören zu denjenigen wichtigen, im Obigen bereits berührten Punkten. in welchen eine weitere Fortbildung der heutigen Architektur auf stetige Weise, ohne willkürlichen Sprung oder Rückschritt, wahrzunehmen ist.

Unter ihnen sind zunächst die beiden kleinen Gebäude zur Seite des neuen Thores von Berlin (Heft XXV) zu nennen. Von sehr einfacher Anlage, zeichnen sie sich nur durch die grossen Hallen, die sich an ihren Vorderseiten öffnen und die durch Pfeiler mit Halbkreisbögen gebildet werden, aus. Das mächtig Aufstrebende, was in dieser Bogenform liegt, erhält hier durch klaren Einschluss diejenige Ruhe, die dem Charakter der classischen Kunst entsprechend ist; die Details der griechischen Architektur geben den Hauptlinien Leben und feinere Bewegung. — In verwandtem Style, aber ungleich reicher in der Gesammtcomposition und durch besondre Abtheilungen in einzelne Haupttheile auseinander gelegt, ist die Architektur des Hamburger Schauspielhauses (Heft XII) gehalten; doch scheint es mir, dass hier — trotz der grossen Consequenz in der Durchführung des angewandten Systems — doch noch nicht eine vollkommen harmonische Durchdringung der Bogenarchitektur mit den Formen der griechischen Kunst statt gefunden habe.

Die vollkommenste Eigenthümlichkeit dagegen, wie solche unmittelbar durch das Bedürfniss und durch die heimische Weise der Construktion hervorgerufen war, und zugleich eine Formation des Einzelnen, bei welcher die griechische Bildungsweise durchaus naturgemäss erscheint, zeigt das Gebäude der neuen Bauschule zu Berlin (Heft XX u. XXV). In mehreren Geschossen übereinander ausgeführt, sind die Räume desselben grösstentheils durch flachgewölbte Decken von einander getrennt. Diese Struktur gab Anlass, im Aeusseren breite Strebepfeiler, als Gegendruck gegen die Gewölbe des Inneren, hervortreten und an den Fenstern und Portalen die Andeutung der entsprechenden Bogenform sichtbar werden zu lassen. Zwar erhielten die Fenster der beiden Hauptgeschosse nur eine viereckige Lichtöffnung, aber die Bekrönung des Bogens, mit dem sie eingewölbt wurden, trat als zierlich geschwungener Giebel überall bezeichnend über ihnen vor. Zugleich gab das Material des gebrannten Steines, aus dem das Gebäude aufgeführt wurde, und das im Aeusseren überall sichtbar blieb, den Anlass zu eigenthümlicher Formation des Details: da seine Beschaffenheit nemlich stärkere Ausladungen unmöglich oder wenigstens sehr schwierig machte, so wurden statt dessen feinere Gliederungen und reichere Dekoration angewandt. Die zierliche Umfassung der Fenster ward an ihren inneren Seiten reichlich mit Ornamenten geschmückt; da sie, für öffentliche Räume bestimmt, zugleich eine grössere Ausdehnung haben mussten, so wurden in ihnen leichte Pfeiler, Hermenartig abschliessend, zur Unterstützung der Einfassung angebracht; unter dieser Einfassung wurde eine, reich mit Sculpturen geschmückte Brüstung, — über derselben, unter dem Giebelbogen, eine Füllung mit sinnreichen Ornamenten angeordnet, auch der Giebelbogen selbst mit zierlichem Schmucke bekrönt. In gleichem Reichthume an Sculpturen und Ornamenten erscheinen die Portale. Neben all diesen feinen Formen halten sodann die kräftigen Strebepfeiler das Gerüst der Architektur zusammen, und eine feste, reich gegliederte Bekrönung schliesst das Ganze auf eine beruhigende Weise. Das Gebäude steht seit kurzer Zeit vollendet da: der Eindruck, den es

hervorbringt, ist neu, überraschend; aber die klare Gesetzmässigkeit des Ganzen wirkt befriedigend auf das Auge des Beschauers; der Reichthum des Einzelnen, des architektonischen Details sowohl, wie der geistreich erdachten und in schönster Anmuth ausgeführten Sculpturen, hält das Interesse stets lebendig; und wenn wir uns zum Bewusstsein bringen, was vor Allem in der Anlage des Gebäudes auf unser edleres Gefühl wirkt, so ist es eben wiederum der griechische Geist, der auch hier, obgleich in verwandelter Gestalt, zu uns spricht. Das Gebäude der Bauschule scheint mir in diesem Bezuge ein ebenso merkwürdiges Erzeugniss der neueren Architektur, wie es das Berliner Schauspielhaus in der oben angegebenen Rücksicht ist.

Kirchenpläne.

Ich habe bisher absichtlich nicht von Schinkel's Kirchenplänen gesprochen. Ich hätte dieselben eigentlich an den Beginn dieser Uebersicht setzen müssen, da der Bau des Gotteshauses, nach derjenigen Ansicht, welche durch den ehrwürdigen Gebrauch vieler Jahrtausende — seit der Mensch zuerst seine Gedanken an eine feste Stätte zu knüpfen begann — sanctionirt ist, als die höchste Aufgabe der Architektur betrachtet werden muss. Denn bei dem Bau des Gotteshauses, als eines solchen, fallen alle die unendlichen äusseren Bedingungen, die fast bei allen übrigen Anlagen zu überwinden sind, hinweg; sein Zweck ist im Wesentlichen ein idealer; es soll vornehmlich dazu dienen, unser Gemüth über die Gedanken des Irdischen emporzuheben, die Stimmung unsres Inneren zu läutern und zu verklären, durch seine unmittelbare Umgebung uns bereit machen, den Gedanken der Heiligung in uns aufzunehmen. Aber diese Aufgabe ist für den Architekten unsrer Zeit leider eine allzu seltene. Die Kirchen, die wir, zumal in den protestantischen Landen, bauen, haben nicht in sich selbst ihren Zweck; dies sind nur Häuser für die Predigt: möglichst klein, möglichst viel Menschen fassend, möglichst bequeme Sitzplätze darbietend, möglichst berechnet auf die Gesetze der Akustik, — und gewöhnlich auch, ich muss es hinzusetzen, möglichst wohlfeil ausführbar. Alles dies sind freilich, fasst man nur den Einen Zweck der Predigt, oder nur ihn als die Hauptsache, ins Auge, sehr anerkennungswürdige Bedürfnisse; aber es sind Bedürfnisse, die wiederum die Freiheit des Architekten oder vielmehr das Gesetz (das innerliche) der Kunst wesentlich beeinträchtigen; ihnen vorzugsweise nachfolgend wird eine Kirche der Art in künstlerischer Beziehung selten mehr als nur einen negativen Werth haben können, den nemlich, nicht erniedrigend, wie leider auch häufig genug, auf den Sinn des Beschauers zu wirken; eine positive, selbständige Wirkung, wie die im Obigen angedeutete, wird sie schwerlich auszuüben vermögen oder sich, im günstigsten Falle, nur auf mehr untergeordnete Weise einer solchen annähern können. Doch ist hier nicht der Ort, diesen Gegenstand nach seiner ganzen Bedeutung zu besprechen. — Nach alledem ist es übrigens leicht erklärlich, dass unter Schinkel's architektonischen Entwürfen (die, wie bemerkt, stets für bestimmte gegebene Zwecke ausgearbeitet sind), nur wenig Kirchenpläne von einer, die höchste Aufgabe erfüllenden Bedeutung vorkommen.

Zwei der grösseren Kirchenpläne Schinkels sind in gothischem Style ausgeführt: der eine ist der der Werderkirche zu Berlin (Heft XIII), welche seit mehreren Jahren bereits nach diesem Plane vollendet dasteht: der andre (Heft V) war zu einer grossen Kirche bestimmt, welche neben dem Spittelmarkte von Berlin erbaut werden sollte, aber nicht zur Ausführung gekommen ist. Dass die Anwendung des gothischen Baustyls gewissermaassen als eine Ausnahme unter der Gesammtzahl von Schinkel's architektonischen Leistungen erscheint, ist schon im Obigen bemerkt worden; die Behandlung desselben aber giebt nichtsdestoweniger die eigenthümliche Richtung seines Formensinns zu erkennen. Schinkel bemüht sich, die Gliederungen und das Ornament der gothischen Architektur einfacher — mehr der antiken Gefühlsweise verwandt — zu bilden, die grossen Massen vorherrschen zu lassen, ihnen durch entschiedenen horizontalen Abschluss diejenige Ruhe zu geben, welche an den antiken Gebäuden so kräftig wirkt, sie endlich der grösseren Menge jener willkürlich scheinenden, mehr oder minder frei durchbrochenen Verzierungen zu entkleiden, mit welchen einzelne Theile ihrer Masse bedeckt sind. Und ich darf wohl nicht erst hinzusetzen, dass dies Alles in seinen Entwürfen an sich mit eben demselben Geschmacke ausgeführt ist, der nicht den geringsten Vorzug seiner anderweitigen Leistungen bildet. Aber, ich muss es gestehen, ich habe mich mit einem solchen Bestreben im Allgemeinen nicht zu befreunden vermocht. Mir scheint, dass hiedurch dem Style der gothischen Architektur ein grosser Theil, dem Aeusseren des in gothischem Style aufgeführten Gebäudes der wesentlichste Theil seiner Wirkung genommen wird. Mir scheint, dass jene complicirten Verhältnisse des Gewölbes, welche sich in der gothischen Architektur (aber mit innerer Consequenz) entwickelt haben, eben auch eine complicirte Formation der Gliederungen nothwendig machen, dass die Wirkung dieser Verhältnisse des Gewölbes auch im Aeusseren bezeichnend — die grossen Massen durch die Streben unterbrechend — hervortreten müsse; dass der horizontale Abschluss des Aeusseren mit der Form des Spitzbogens, die in sich keine Ruhe hat, in Widerspruch stehe; dass diese Form, für das Aeussere, erst durch die emporstrebende Bekrönung des Spitzgiebels ihre Gültigkeit und Bedeutung erlange; dass überhaupt in der gothischen Architektur ein Element des Emporstrebens vorhanden sei, welches, organisch gegliedert, auch jenen reichen, gesetzmässig wiederkehrenden Wechsel derjenigen Theile, die zunächst nur als Verzierungen erscheinen, und ihr mehr oder minder freies Hervortreten aus der Masse bedinge. Bei alledem ist es natürlich nicht ausgeschlossen, dass, wie das Einzelne dieser gothischen Gebäude Schinkel's an sich mit Geschmack gebildet ist, auch in den Verhältnissen und den Hauptformen, besonders des Inneren, sich ein edles, würdiges Gefühl ankündigen kann, wie dies in der That in der Werderkirche stattfindet und wie ohne Zweifel das andre grössere Gebäude, durch die eigenthümlich geistreiche Anordnung seines gesammten Inneren, noch eine ungleich bedeutendere, überraschende Wirkung ausgeübt haben würde. — Diesen beiden Entwürfen schliesst sich noch ein dritter für ein kleineres Gebäude, für eine Kapelle, die im kaiserlichen Garten zu Peterhof bei Petersburg erbaut worden ist (Heft XXI), an. Hier nähert sich die ganze Architektur ungleich mehr den mittelalterlichen Principien des gothischen Baustyls, und die sämmtlichen verzierenden Theile sind im grössten

Reichthume ausgebildet; das Gebäude hat ausnahmsweise das Gepräge einer zierlichst romantischen Dekoration.

Ein früherer Entwurf für die Werderkirche zu Berlin (Heft VIII), statt dessen nachmals der so eben besprochene gothische ausgeführt wurde, ist in einem Style gehalten, den man, seinen Hauptformen nach, mit italienischen Gebäuden der modernen Bauperiode vergleichen dürfte. Nur unterscheidet er sich von diesen, Schinkel's eigenthümlicher Richtung gemäss, durch eine Behandlung in mehr griechischem Geiste, wozu hier natürlich, da die modern italienische Architektur auf der der spätern Antike fusst, die gültigste Gelegenheit war. Das ganze Innere des Gebäudes gewährt einen festlich würdigen Eindruck.

Für die Mehrzahl seiner Kirchenpläne hat Schinkel die Anlage der **Basiliken** zum Muster genommen, einer Gattung von Gebäuden, die — ursprünglich dem classischen Alterthume angehörig — natürlich der unmittelbaren Anwendung classischer Formen vor allen günstig sein musste. In diesem Betrachte dürfen zunächst die vier Kirchenpläne, welche das elfte seiner Hefte enthält, als Beispiele anzuführen sein. Der erste dieser Pläne erscheint als die edelste Durchbildung des Basilikenbaues für die heutigen Bedürfnisse: ein Langhaus mit doppelten Säulenstellungen im Innern, durch welche Emporen an den Seiten und an der Giebelwand gebildet werden, flach gedeckt, und eine grossartige gewölbte Nische, dem Eingange gegenüber; im Aeussern die Giebelseite durch einen vorspringenden Porticus geschmückt, die Seitenwände — der Einrichtung des Innern angemessen — mit einer Doppelreihe griechisch eingerahmter Fenster versehen. Aehnlich der zweite Entwurf, nur in den Verhältnissen abweichend; ähnlich auch der dritte, doch mit dem bedeutenden Unterschiede, dass hier, bei kleinerer Dimension, die Säulenstellungen des Innern fehlen. Gewähren diese Anlagen im Allgemeinen einen edlen, klaren Eindruck, so ist doch nicht zu läugnen, dass das eigentlich kirchliche Element an ihnen nur wenig hervortritt; das ruhige Genügen, welches den innern Charakter der griechischen Kunst ausmacht, scheint demjenigen Gefühle, welches wir in dem Gebäude der Kirche suchen, nicht ganz zu entsprechen. Es scheint, dass allein die aufstrebende Form des Bogens und Gewölbes geeignet ist, dies mehr erhebende Gefühl in uns hervorzurufen (wesshalb denn eben die gothische Architektur so mächtig in dieser Richtung auf uns wirkt, ja vielleicht in einem Grade, dass sie wiederum unsrer heutigen Sinnesweise — aber aus dem entgegengesetzten Grunde — nicht mehr angemessen sein dürfte). Die einzige erbaulich wirkende Form in den genannten Plänen ist somit nur die grandiose Nische des Altars, die wenigstens dem Ganzen einen feierlich erhabenen Schluss hinzufügt. — Bei dem vierten Kirchenplane des genannten Heftes ist zwar die innere Einrichtung ähnlich, aber Thüren und Fenster sind im Halbkreisbogen überwölbt und zugleich im Aeussern, wenn auch einfach, so doch auf eine gemessen wirksame Weise angeordnet, so dass hiedurch wenigstens das Aeussere schon einen gewissen feierlichen Eindruck auf das Auge des Beschauers hervorbringt. — Ungleich bedeutender aber erscheint diese Anordnung bei einem fünften Entwurfe, bei dem für eine zu Straupitz in der Lausitz erbaute Kirche (Heft XIV). Hier sind diese gewölbten Oeffnungen nicht bloss im Aeussern, und besonders für den Eindruck der Façade wirkungsreich, angeordnet, sondern auch das Innere hat durch eine entsprechende Bogenconstruction im Ganzen mehr Feierlichkeit erhalten.

Die Decke nemlich wird hier durch grosse Bogenstellungen unterstützt, zwischen denen die zwiefachen Emporen eingebaut sind, so dass diese mit der Altarnische correspondirende Anordnung auf kräftige Weise vorherrschend bleibt. — Hiemit verwandt erscheinen diejenigen Einrichtungen, durch welche Schinkel dem Innern der Johanniskirche zu Zittau (Heft XXVII), bei dem neuerlich erfolgten Umbau derselben, ein würdigeres Gepräge zu geben gewusst hat.

In der Reihe der eben besprochenen Entwürfe ist indess im Allgemeinen, mehr oder minder, eine grosse Einfachheit vorherrschend. Eine reichere Durchbildung, die in einzelnen Beispielen wiederum zu den merkwürdigsten Resultaten für Schinkel's Umgestaltung der classischen Elemente führt, tritt uns in einer zweiten Folge von Kirchenplänen entgegen, die in dem ebengenannten vierzehnten und in den beiden folgenden Heften enthalten sind. Es sind fünf Pläne, welche von Schinkel, um eine reichere Auswahl darzubieten, für zwei in den Vorstädten Berlins zu bauende Kirchen entworfen wurden. Doch scheinen mir die beiden ersten von ihnen ebenfalls noch von einer minder hervorstechenden Bedeutung. Der eine (der zweite in der Folge) ist nemlich wiederum eine Basilika, aber im Innern mit drei Stellungen dorischer Säulen übereinander, was natürlich, wenn es auch für die Gewinnung zahlreicher Emporen zweckmässig ist, doch die ruhige Erhabenheit des Eindruckes auf gewisse Weise beeinträchtigt. — Der zweite Entwurf (der erste in der Folge) hat im Aeussern, an den Fenstern und Thüren, eine durchgeführte Bogenarchitektur, die im Wesentlichen mit dem bei dem Hamburger Schauspielhause angewandten Systeme übereinstimmend ist. Im Innern ist auch hier eine zwiefache Reihe von Emporen angeordnet, deren ganzes Gerüst aber, selbst mit Einschluss der Stützen, aus Eisen construirt ist, — höchst zweckmässig für den Bedarf, aber eben, da dieser ganz vorherrschend ist, um so weniger für eine erbauliche Stimmung der Gemeinde wirkend, wozu hier freilich noch der Umstand kommt, dass durch dies Gerüst die Fensterarchitektur vielfach durchschnitten wird, somit für das Innere ohne eine höhere ästhetische Wirkung bleibt.

Wesentlich verschieden von diesen beiden Entwürfen sind die drei folgenden. An ihnen treten, wenn auch durchweg auf jene äussern Bedürfnisse eine besondere Rücksicht genommen ist, grossartigere Hauptformen, den Haupteindruck des Ganzen bestimmend, hervor, — Formen, in denen sich, wie es mir scheint, religiöse Würde und ein klares, heiter erhabenes Lebensgefühl in schönstem Maasse vereinigen, in denen zwischen der abgeschlossenen Ruhe des Griechischen und dem geheimnissvollen Drange des Gothischen die befriedigendste Mitte gehalten ist. Der erste dieser Entwürfe (Heft XV) hat mit dem zuletzt besprochenen in der Hauptanlage einige Aehnlichkeit: auch er behält die Grundform der Basilika bei, und die zwiefache Reihe seiner Emporen wird ebenfalls durch ein leichtes, aus Eisen construirtes Gerüst gebildet. Die Decke dieser Kirche ist aber nicht horizontal, sondern sie besteht aus leicht gespannten Kreuzgewölben, die von den schlanken Stützen jenes Gerüstes getragen werden; indess kann ich mich nicht überzeugen, dass, wie praktisch ausführbar und äusserlich zweckmässig auch diese Einrichtung sein mag, hiedurch ein harmonisches oder gar ein organisches Verhältniss zwischen Gewölbe und Stützen wurde hervorgebracht werden. Wichtiger scheint mir, dass das ganze Gerüst so angeordnet ist, dass es die Wirkung der Fensterarchitektur, und nament-

ich die der grossartigsten oberen Fensterreihe, auf das Innere möglichst nig beeinträchtigt. Diese Fensterarchitektur ist es vornehmlich, was ie eigenthümliche Schönheit und Bedeutung dieses Entwurfes ausmacht. ie Fenster sind im Halbkreise überwölbt; aber es ist nicht die starre, chwere Form dieses Bogens, welche in der antiken Kunst gebräuchlich nd allein durch willkürliches Ornament reicher auszubilden ist: Bogen nd Seitenwände der Fenster sind auf eine organische Weise gegliedert, dass, statt der todten Quadersteine, Säulchen und Einziehungen ein ewegtes Leben entwickeln und das Aufstreben der Masse und die elastische Spannung des Bogens anschaulich und wirkungsreich aussprechen. iese Anordnung hat viel Verwandtes mit den Formen der sogenannten yzantinischen Kunst in ihrer späteren Ausbildung; aber wiederum tritt ier Schinkel's classisches Princip hinzu, welches sowohl, wie es scheint, der Bildung der vorzüglichsten Details, als vornehmlich durch einen laren gesetzmässigen Einschluss der Bogenformen vermittelst kräftig geührter Horizontallinien (welches Alles zur Vollendung der Rundbogenrchitektur eben so nothwendig ist, wie es bei der gothischen widersprehend erscheint) Ruhe, Maass und festen Halt in das Ganze der Anlage ineinbringt. Besonders grossartig erscheint die Façade dieses Gebäudes, eren Giebelwand, von zwei schlanken Thürmen eingeschlossen, durch in einziges grosses, reich in dieser Weise gebildetes Fenster ausgefüllt rird, unter welchem eine offene Bogenhalle, wiederum von ähnlicher onstruction, vortritt. — Der zweite von den in Rede stehenden Entwürm (Heft XV) hat eine wesentlich abweichende Grundanlage. Es ist ein undbau, von einer mächtigen Kuppel bedeckt, die von zwölf Pfeilern etragen wird. Die Pfeiler sind durch halbkreisförmige Tonnengewölbe erbunden und enthalten tiefe Nischen zwischen sich, in denen ringsumher reifache Emporen übereinander angeordnet sind. Diese Anordnung scheint ür das Innere eine grossartigere Wirkung zu begünstigen, indem die Emoren, wenn gleich von sehr bedeutender Anzahl, doch die Hauptformen ler Architektur nicht wesentlich beeinträchtigen; die Gewölbe, besonders lie den ganzen Hauptraum des Innern überspannende Kuppel, lassen ein ehres, würdiges Gefühl vorherrschen, und die an den zumeist vortretenlen Formen durchgeführte Gliederung (ähnlich wie bei der Fensterarchiektur des vorigen Entwurfes) löst die strenge Erhabenheit des Ganzen ugleich in ein heiter bewegtes Leben auf. Gestatteten es die äusseren Bedürfnisse, statt der drei Emporen in jeder Nische nur deren zwei anulegen, so würde auch für die gegenwärtigen Zwecke des protestantischen Gottesdienstes kaum eine würdigere Gestalt zu erfinden sein. Auch das Aeussere dieses Gebäudes ist als Rundbau gehalten. An den Einzelheiten eigt sich hier wiederum die edelste Durchbildung der (dem Innern entprechenden) Formen im Sinne der classischen Kunst; aber die Reihen leiner Fenstergruppen welche mit besondrer Rücksicht auf die einzelnen Nischen und die einzelnen Emporen derselben angeordnet sind, lassen das Ganze fast zu ernst und düster erscheinen. Mehr nur dient die hoch emorstrebende Schutzkuppel, die sich über der ganzen Anlage erhebt, dazu, hr auch im Aeussern ein feierlich erhabenes Gepräge zu geben. — Der ritte Entwurf endlich (Heft XVI) hat im Grundrisse des Innern eine Kreuzform; die Arme des Kreuzes sind mit kolossalen Tonnengewölben überspannt und in dreien derselben einfache Säulenstellungen, mit einer Empore darüber, angebracht; im vierten Arme des Kreuzes steht die gran-

diese Altarnische. Darüber erhebt sich in der Mitte ein offener cylinderförmiger Raum, der mit einer flachgespannten Kuppel schliesst. Die Fenster, unter der Kuppel und über den Emporen, sind halbkreisförmig überwölbt und ihre Wände wiederum (wenn auch ohne die Anwendung von Säulchen) gegliedert. Da hier eigentlich gar kein Verbauen durch Emporen stattfindet, so ist natürlich das gesammte Innere von einer grossartig freien Wirkung. Noch bedeutender indess erscheint mir hier das Aeussere des Gebäudes, welches (mit theilweiser Ausfüllung der Ecken zwischen den Armen des Kreuzes) eine aufstrebende achteckige Gestalt gewinnt, über der sich in der Mitte der Rundbau erhebt. Hier spricht sich in allen Theilen jene heitere Würde aus, von der ich oben sprach; hier ist die schönste, durchgreifendste Vermählung der classischen Sinnesweise mit denjenigen Formen, die unsre Zeit für die Zwecke der religiösen Baukunst in Anspruch zu nehmen scheint; hier tritt uns wiederum ein architektonischer Styl entgegen, der vollkommen classisch ist, der aus den Werken der Griechen seine erste Nahrung, seine Kraft empfangen hat, und der doch ein neuer und eigenthümlicher, ein den veränderten geistigen Bedürfnissen der Zeit angemessener ist.

Gewiss werden die Beispiele einer neuen Umgestaltung der Architektur, die Schinkel in diesen Entwürfen gegeben hat, nicht ohne entschiedenen Einfluss auf seine Nachfolger bleiben. Wie ungleich bedeutend, wie viel mehr ergreifend und kräftigend aber würde ihre Einwirkung sein, wenn es ihnen vergönnt worden wäre, in körperlicher Existenz unmittelbar in das Leben hineinzutreten! Dies sollte indess nicht stattfinden. Schon waren zwei dieser Entwürfe (der zuerst genannte in der Basilikenform und der erste der drei zuletzt besprochenen) zur Ausführung gewählt, schon die Fundamente zu dem einen derselben gelegt, als Schinkel den Auftrag erhielt, statt dieser zwei Kirchen vier kleinere von ziemlich übereinstimmendem Grundplane, aber verschieden in der äusseren Gestalt, zugleich ohne Erhöhung der Gesammtkosten, aufzuführen. Hier musste also Alles wieder auf eine möglichst einfache Weise eingerichtet werden. Das zwei und zwanzigste Heft enthält die Entwürfe, nach denen diese vier Kirchen aufgeführt wurden, das vier und zwanzigste Heft die inneren Ansichten von zweien derselben. Der Hauptanlage nach sind es sämmtlich Basiliken mit Emporen an den Seiten. Am meisten Kirchliches finde ich wiederum in denen von ihnen, deren Fenster und Thüren im Rundbogen überwölbt sind, und besonders in der einen, welche zu Moabit (bei Berlin) gebaut worden ist. Hier erscheint nemlich nicht bloss das gesammte Aeussere, vornehmlich die Façade, in einer freien Würde, sondern auch das Innere hat bei einfachen Mitteln ein eigenthümlich feierliches Gepräge erhalten. Sie ist nemlich im Innern nicht (wie die andern Kirchen) mit einer horizontalen Bretterdecke abgeschlossen; statt deren liegen die geneigten Dachflächen und das Balkenwerk derselben offen vor dem Auge des Beschauers da. Aber die Hauptstreben dieses Balkenwerkes sind in grossen Rundbögen quer über die Kirche geführt, wodurch wiederum diese grossartige Form vorherrschend bleibt und sich harmonisch den Formen der Altarnische und der Fenster anschliesst. Im Ganzen erscheint somit auch hier jene neue Durchbildung der Architektur vorherrschend, und es dürfte gerade dies Gebäude für Kirchen von ähnlich kleiner Dimension als höchst nachahmungswürdig zu betrachten sein.

Noch ist Ein Kirchenplan Schinkel's anzuführen, derjenige, welcher ir die Nicolaikirche in Potsdam bestimmt war (Heft XXII). Die Anlage s Innern dieser Kirche hat Aehnlichkeit mit der letzten in der Reihe oer fünf Entwürfe, von denen im Vorigen die Rede war: ein Kreuz, ssen Arme mit mächtigen Tonnengewölben überspannt sind; darüber n hoher und weiter Cylinder (ein sogenannter Tambour), mit einer gross-:tigen Kuppel überwölbt. Im Ausseren aber bildet die Grundform (mit usfüllung der Räume zwischen den Armen des Kreuzes) ein Viereck, ıd es sind hier durchweg wiederum die Formen der griechischen Archiktur vorherrschend. Ein griechischer Porticus springt an der Eingangs-ite vor; ein Kreis von 28 Säulen umgiebt in luftiger Höhe jenen oberen undbau, der die innere Kuppel trägt; und darüber erhebt sich, noch von ner Pilasterstellung getragen, die äussere Kuppel. Das ganze Aeussere acht den Eindruck eines mächtig imposanten Thurmbaues; es scheint, s ob Schinkel das Gebäude vornehmlich aus der Rücksicht in einer solıen Gestalt gehalten habe, dass es nicht bloss im Allgemeinen das feierch Erhabene eines kirchlichen Baues ausspräche, sondern dass es auch ıeciell für die Stadt, aus deren Schooss es emporsteigen sollte, als Mittelınkt und Kern daständе, dass es in solcher Art der gesammten anmuthıllen, aber nicht grossartigen Umgegend von Potsdam ein ernsteres, beıtungsvolleres Gepräge gäbe. Und in der That würde dies in hohem aasse der Fall gewesen sein, wäre das Gebäude, wie es uns im Entwurfe rliegt zur Ausführung gekommen. Dies ist indess nicht geschehen. Es urde nur der untere Theil desselben aufgeführt, der zwar an sich schon ächtig aus den übrigen Gebäuden der Stadt emporragt, der aber, was s Aeussere anbetrifft, im Wesentlichen nur den Untersatz zu dem oberen heile bildet, an dem erst eine freiere Architektur sich entwickeln sollte. er Raum des Inneren wurde statt jenes offenen Cylinders, der die Kuppel agen sollte, mit einem flachen Gewölbe abgeschlossen, so dass derselbe, enn immer auch von grosser Wirkung, doch derjenigen freieren Erheıng entbehrt, auf die er auch berechnet war. [1] Im Uebrigen indess fehlt ı dem Gebäude, wie es ausgeführt ist, nicht an reichem Schmucke und ıch nicht an den Beweisen der geistreichen Eigenthümlichkeit des Archikten. Vornehmlich ist dies an dem schönen Porticus des Einganges der all, dessen Säulen in einer freien korinthischen Ordnung, mit Engelgealten, die sich aus dem Blätterwerke der Kapitäle erheben, gebildet sind. ı den Giebeln des Aeusseren und an den Akroterien derselben sind vorefliche Sculpturen angebracht; die Nische des Altars ist mit Freskoalereien auf goldnem Grunde geschmückt; der kleine Bau der Kanzel reinigt die anmuthvollsten architektonischen und plastischen Zierden. an darf wohl hoffen, dass die Einzelheiten dieses Baues in einem spären Hefte der Sammlung von Schinkel's architektonischen Entwürfen noch scheinen werden.

[1]) Auch der Oberbau ist später hinzugefügt worden.

Denkmäler.

Den Schluss dieser Uebersicht von Schinkel's architektonischen Entwürfen mache ich mit denjenigen, welche für rein **monumentale Zwecke** gearbeitet sind. In diesen Werken, welche zunächst natürlich nur die Bestimmung hatten, dem Beschauer als ein freies künstlerisches Gebilde, ohne irgend einen materiellen Zweck, gegenüber zu treten, war dem Architekten die Gelegenheit gegeben, seine Eigenthümlichkeit ebenfalls am Freisten, am Unabhängigsten zu entwickeln. Und wiederum finden wir hier (bis auf eine einzelne Ausnahme) eine entschiedene Aneignung der griechischen Bauformen, so dass sich gerade an ihnen die classische Richtung Schinkel's in ihrer schärfsten Consequenz — aber immer mit derjenigen Selbständigkeit, auf die ich bereits oben hingedeutet habe, — ausspricht. Mit der Architektur tritt übrigens an diesen Werken die bildende Kunst in die unmittelbarste Wechselbeziehung, und auch die letztere zeigt, harmonisch mit jener, eine vollkommen classische Behandlungsweise.

Einen eigenthümlichen und den wichtigsten Cyklus unter diesen Entwürfen machen diejenigen aus, welche für ein in Berlin zu errichtendes grossartiges **Denkmal Friedrichs des Grossen** bestimmt sind. Doch gehört der Gedanke, dem Begründer des preussischen Glanzes in der Hauptstadt seines Reiches ein Denkmal zu setzen, welches, wenn der Zweck desselben auch nicht füglich dahin auszusprechen wäre, dass es die Erinnerung an seine Thaten festhalten sollte (denn dessen bedarf es nicht füglich), sondern eben nur dazu dienen sollte, der Verehrung der Nachkommen eine der Grösse dieser Verehrung angemessene Stätte zu bieten, — dieser Gedanke gehört nicht allein der jüngsten Zeit an. Oft und immer aufs Neue und immer von mannigfach verschiedenen Gesichtspunkten aus ist dieser Gegenstand in Berathung gezogen worden, und es dürfte eine Geschichte der dahin einschlagenden Arbeiten und Entwürfe gewiss ebenso interessant und belehrend für die monumentale Kunst im Allgemeinen, wie charakteristisch für die Zeiten sein, in welchen verschiedene Generationen der vorzüglichsten Künstler des Vaterlandes bestrebt waren, dem Ruhme des Vaterlandes ihre besten Kräfte zu widmen. Schon unmittelbar nach Friedrichs des Grossen Tode begannen die Entwürfe für ein solches Denkmal. Am Lebendigsten erscheinen diese Bemühungen in zwei grossen Concurrenzen, welche für diesen Zweck auf Befehl seines Nachfolgers, Friedrich Wilhelms II., eingerichtet wurden. Die eine Concurrenz fand im Jahre 1791 statt; es erschien hier eine Reihe von Entwürfen, welche den König in einer Reiterstatue, zumeist mit verschiedenartigen Reliefs auf dem Piedestal, darstellten. Bedeutender war die zweite Concurrenz, welche im Jahr 1797 eröffnet wurde; bei den Arbeiten, die für diese geliefert wurden, war die Absicht vorherrschend, die bildliche Darstellung des Königs durch eine würdige Umgebung von dem lauten Verkehr der Strasse abzusondern, ihr gewissermaassen ein eignes Heiligthum zu erbauen und dasselbe mit anderweitigen Bildwerken, die grossen Thaten des Königs darstellend, auszuschmücken. Die Entwürfe gehörten somit vorzugsweise dem Bereiche der Architektur an; es waren Tempel im Charakter des classischen Alterthums, in denen, an der heiligsten Stelle,

atue des Königs errichtet werden sollte. Schon hatte der eine dieser
rfe (unter denen sich auch der am Eingang angeführte von F. Gilly,
tel's Lehrer, befand), — ein Rundtempel von zwölf ionischen Säulen,
anghans, dem Erbauer des Brandenburger Thores zu Berlin, ent-
t, die königliche Genehmigung erhalten, und es war für denselben
latz am Ende der Linden (zwischen der Bibliothek und dem jetzigen
rsitätsgebäude) bestimmt worden, als der plötzlich erfolgte Tod des
s, wie es scheint, die Ursache ward, dass das eingeleitete Unterneh-
nterbrochen wurde. Doch fehlte es auch in den folgenden Jahren
:nig an wiederholt ausgesprochenen Wünschen, wie an Projecten
er Art für das alle Preussen so lebhaft interessirende Unternehmen;
deutendsten Entwürfe, die nach den Zeiten der Unterdrückung und
:freiungskriege vorgelegt wurden, sind die in Rede stehenden Schin-
ten. Diesen reihen sich, als der jüngsten Gegenwart angehörig, noch
lodelle von Rauch an, welche im Jahr 1836 geliefert wurden, und
: wiederum eine höchst eigenthümliche Lösung der Aufgabe vorleg-
Es ist bekannt, dass von des Hochseligen Königs Majestät die Aus-
g des einen dieser Rauch'schen Modelle befohlen und dazu kurz
einem Tode der Grundstein gelegt wurde.
er erste von Schinkel's Entwürfen findet sich in den früheren Thei-
iner Sammlung (Heft V). An ihm gehört die Hauptsache der Sculp-
; die Architektur bildet nur das zum Tragen jener dienende Gerüst.
:el hat den König in einer reichen Gruppe dargestellt: Ideal geklei-
m griechischen Chiton, aber mit dem Königsmantel, in der Linken
epter haltend, die Rechte segnend ausgestreckt, steht er auf einer
igen Quadriga, deren Rosse in lebhaft kühner Bewegung vorwärts
en; zwei Gestalten, der Gruppe auch an ihrer hintern Seite Fülle
l, folgen dem Wagen auf beiden Seiten, die Gestalt der Gerechtig-
nd die eines nach dem Kranze ringenden Kriegers. Die Gruppe wird
einen Bau von starken freistehenden Pfeilern getragen, der sich
verschiedenen Stufen erhebt. Die nach den äusseren Seiten hinaus-
len Fronten der Pfeiler sind mit Reliefgestalten von symbolischer
tung geschmückt, auf die Thaten des Königs und auf die Wohltha-
le er seinem Lande erwiesen, anspielend. Vier reich dekorirte Kan-
:r erheben sich auf den Ecken des Monuments. Die einfachen grie-
en Formen, in denen der gesammte Unterbau ausgeführt ist, bilden
wirkungsreichen Contrast gegen das bewegte Linienspiel der Gruppe,
: auf ihm ruht; hier ist eine Fülle der kräftigsten, aber durch ein
nisches Gesetz umschlossenen Aeusserungen des Lebens, zugleich
usdruck feierlichen Ernstes, hoher Majestät. In grossartig symboli-
Zügen spricht sich die Bedeutung aus; was an der Erscheinung des
s vergänglich war, was der flüchtigen Willkür seiner Zeit angehörte,
dieser Darstellung abgestreift und nur das seinem inneren Wesen
hümliche, nur der Grundzug seines Charakters beibehalten. In freier
ät (die zur Charakteristik einer grossartigen Persönlichkeit nicht der
hmung äusserlicher Zufälligkeiten bedarf), tritt diese Gruppe vor
Auge, in ungetrübter Schönheit spricht die Kunst in ihr den erha-
Gedanken aus. Auch scheint Schinkel selbst gerade eine Compo-
wie diese, als die würdigste Erfüllung der Aufgabe betrachtet zu
, indem er sie bei seinen spätern Entwürfen noch zweimal, in Ver-
ıg mit reicherer Architektur, da angewandt hat, wo seine Phantasie

sich von äusserer Vorschrift frei bewegen durfte. — Ich sehe mich hier zu einer Bemerkung veranlasst. Schinkel steht mit der idealen Behandlung historischer Monumente, wie in dem eben besprochenen Falle, einer Richtung der historischen Sculptur gegenüber, die heutiges Tages vielen Anklang findet, die gewiss ebenfalls ihre gute Berechtigung hat, und die gerade durch einen der nächsten Freunde Schinkel's vertreten wird. Canova, Thorwaldsen haben ihre historischen Monumente fast durchgängig, wie er, auf ideale Weise behandelt; Rauch in Berlin ist es, durch den eine Weise der Darstellung, die auch von der äusserlichen Umgebung der zu feiernden Männer (ich meine von dem Kostüme ihrer Zeit) alles Wichtige und Bezeichnende beibehält, zu ihrer schönsten Vollendung entwickelt ist. Diese Behandlungsweise zu rechtfertigen, darf ich eben nur an den bedeutsamen Eindruck, den Rauch's Meisterwerke gewähren, erinnern; vornehmlich scheint mir das eine seiner Modelle zu dem Denkmale Friedrichs des Grossen, das den König zu Pferde in seiner eigenthümlichen Tracht (aber mit dem Königsmantel) und an dem Piedestale die Bilder der vorzüglichsten Männer, mit denen er seine Thaten vollbrachte, darstellt, die Würde eines höheren Styls aufs Gediegenste mit einer mehr portraitmässigen Auffassung zu vereinigen. Welche von diesen beiden Richtungen für unsre Zeit die gültigere sei, hierüber traue ich mir kein Urtheil zu. Die geläuterte Idealität der einen, die unmittelbare Gegenwart des Lebens in der andern Richtung scheinen beide ein gutes Recht zu haben; die Zeit — falls überhaupt das Bedürfniss nach einer durchgreifenden Einwirkung der Kunst vorhanden ist — wird hierüber entscheiden. Ich wollte nur auf die Opposition, wie sie da ist, hindeuten, um Schinkel's Richtung hiedurch anschaulicher zu machen, indem diese ebenso auch bei seinen anderweitigen Arbeiten im Fache der bildenden Kunst, auf die ich unten zurückkomme, wiederkehrt.

Die andern Entwürfe Schinkel's für ein Monument Friedrich's des Grossen, sechs an der Zahl, sind jünger als der ebengenannte und füllen das neunzehnte Heft seiner Sammlung. In ihnen macht sich, neben der bildlichen Darstellung des zu Feiernden, das architektonische Element mehr oder weniger geltend. Sie wurden gleichzeitig bearbeitet, als (im J. 1829) der Gegenstand aufs Neue zur Sprache gekommen war, und sollten vornehmlich dazu dienen, eine Reihe der gültigsten Hauptformen für das Monument, in seiner grossartigeren Bedeutung, zur Auswahl vorzulegen; zugleich war bei diesen verschiedenen Formen specielle Rücksicht auf diejenigen Plätze im Mittelpunkte Berlins, die sich für den Bau des Monuments eignen konnten, genommen worden.

In der ebengenannten Zeit hatte der Gedanke, das Monument in der Form einer grossen Säule, wie die des Trajan zu Rom, auszuführen, Theilnahme gewonnen; um den Schaft der Säule sollte, ebenso wie dort, ein Band mit Reliefsculpturen, die Thaten des Königs vorstellend, sich emporwinden; die Statue des Königs sollte dieselbe krönen. Diesem Gedanken gemäss ist der erste der in Rede stehenden Entwürfe ausgearbeitet: doch hat Schinkel die Säule nicht (wie es in andern neueren Nachahmungen dieser Form der Fall ist) isolirt hingestellt, sondern sie mit einem Porticus kleinerer Säulen umgeben, aus dem sie in die Lüfte emporsteigt. Dieselbe Einrichtung hatte an der trajanischen Säule stattgefunden, und sie scheint nothwendig, um den Eindruck einer wirksameren Masse zu gewinnen. Die Architektur dieses Porticus zeigt eine geschmackvolle

Behandlung der dorischen Ordnung, die wiederum dem Zwecke des Ganzen angemessen, gewisse charakteristische Eigenthümlichkeiten enthält. — Doch hat die Form der Trajanssäule (ursprünglich bereits der sinkenden Kunst des Alterthums angehörig) manche Inconvenienzen, die mit den Anforderungen eines höheren Schönheitssinns nicht wohl zu vereinigen sein dürften. Schinkel selbst spricht dies aus und fügt somit dem ersten Entwurfe einen zweiten hinzu, der das charakteristisch Freie jener Form zu bewahren, aber sie den höheren künstlerischen Zwecken gemäss umzugestalten sucht. Statt der runden Gestalt der Säule, die für die Aufnahme von Sculpturen wenig geeignet ist, hat er eine viereckige, obeliskenähnliche Form erfunden, deren Flächen in einzelne Felder übereinander zerfallen, welche einen zweckmässigen Einschluss für die einzelnen Reliefs bieten; statt der Bildnissstatue, deren Züge in der grösseren Höhe wenig erkennbar bleiben, bekrönt er den Obelisken mit einer Victoria, deren Gestalt sich leicht und frei gegen die Luft abschneidet, und das Bildniss des Königes selbst stellt er, als eine ideal kostumirte Reiterstatue, auf hohem Sockel vor den Obelisken. Das Monument ist zu den Seiten und hinten mit einem dorischen Doppelporticus umgeben, zwischen dessen Säulenreihen sich trennende Wände hinziehen, die mit Frescomalereien, die Thaten des Königs darstellend, geschmückt sind. Das Ganze zeigt die classische Kunst wiederum in einer neuen, eigenthümlichen Combination; doch kann ich nicht umhin, zu bemerken, dass die Trennung der Hauptfigur von dem hervorragendsten Theile des Ganzen (wie gerechtfertigt auch in ästhetischer Beziehung) doch eine gewisse Zerstückelung in der Gedankenfolge der reichgegliederten Composition hervorbringen dürfte, die die Wirkung derselben auf das Innere des Beschauers vielleicht wiederum beeinträchtigte. — Ein dritter Entwurf besteht aus einer kolossalen Reiterstatue auf mächtigem, reich mit Sculpturen geschmücktem Postamente, ebenfalls auf drei Seiten mit einem Doppelporticus umgeben, dessen Giebel durch das Postament der Statue noch überragt werden und dessen mittlere Wände gleichfalls mit Malereien geschmückt sind. Hier vereinigt sich grossartige Erhabenheit mit einer reichen, fein ausgebildeten Umgebung zum würdigsten Eindrucke auf den Sinn des Beschauers. — Der vierte Entwurf enthält jenes reichgebildete Sculpturwerk, welches bereits oben besprochen wurde (den König auf einer Quadriga stehend); aber statt des einfachen Unterbaues erhebt sich dasselbe über einer kräftigeren Masse, welche rings von einem ernsten dorischen Porticus umgeben ist und durch einen gewölbten Raum ausgefüllt wird, in dem die Schriften und andere Reliquien des Königs aufbewahrt werden sollten. Was von der Sculpturgruppe oben gesagt ist, gilt auch hier; aber der Unterbau scheint ihr hier noch eine grössere Würde und Bedeutsamkeit zu geben. — Der fünfte Entwurf wiederholt zunächst dasselbe Monument, auch mit dem ursprünglich dazu bestimmten Unterbau. Dahinter erhebt sich sodann, zu beiden Seiten ein wenig vortretend, eine mächtige Colonnade, deren Wände wiederum zur Ausführung von Frescogemälden bestimmt sind. Oberwärts aber, in der Mitte, ruht auf diesen Wänden (der besondern Lokalität, auf welche der Entwurf berechnet ist, angemessen) noch ein hoher tempelartiger Bau, rings von Säulenstellungen umgeben, dessen Inneres auch hier zur Aufbewahrung der Reliquien dienen sollte. Die ganze Anlage, in korinthischer Säulenordnung ausgeführt, entwickelt ein Bild grossartigst bedeutsamer Pracht. —

An Kolossalität, an Pracht und einer, den ganzen Charakter der Stadt beherrschenden Wirkung ist endlich der sechste Entwurf vorzugsweise ausgezeichnet. Dieser ist von quadratischer Grundfläche und besteht aus drei übereinandergesetzten Geschossen, die sich durch hohe korinthische Säulenstellungen nach aussen öffnen. Ueber dem obersten Geschosse ruht noch ein leichter Bau von kleinerer Grundfläche (die Reliquienkammer enthaltend), dessen Gipfel mit reicher Verzierung und der Statue einer Victoria gekrönt ist. Jedes der drei Geschosse besteht, durch eigenthümliche Stellung der Mauern, aus vier offenen Hallen, deren Wände mit Malereien geschmückt sind. Im Grunde der vorderen Halle des ersten Geschosses, in einer Nische, ist die sitzende Kolossalstatue des Königs angebracht. Auch hier sind manche geistreiche Eigenthümlichkeiten in der Behandlung der antiken Bauformen zu bemerken; so namentlich die leichtere Composition des Gebälkes, die in Rücksicht auf das Uebereinanderstellen der verschiedenen Säulenreihen (sehr beachtenswerth für ähnliche Fälle) angeordnet ist; so auch die kräftigen, reichgeschmückten Eckpilaster, welche der Structur des Ganzen Zusammenhalt und festen Schluss gewähren, u. dergl. m.

Die übrigen monumentalen Entwürfe Schinkel's beziehen sich auf die Ereignisse der Befreiungskriege. Zu diesen gehört zunächst das wirklich zur Ausführung gekommene (in Eisen gegossene) Denkmal, welches sich auf dem Kreuzberge bei Berlin erhebt (Heft III). Die Architektur desselben ist, wiederum als seltene Ausnahme und wohl mehr auf äussere Veranlassung, im gothischen Style gehalten. Im Grundriss ein Kreuz bildend, ist jeder Arm des Kreuzes an jeder seiner drei Seiten mit einer Nische versehen; in diesen Nischen stehen kolossale Statuen von symbolischer Bedeutung, die Hauptschlachten der Befreiungskriege bezeichnend. Ueber ihnen erheben sich die Giebel, die Spitzen der Streben, die mittleren Theile des Monuments leicht und frei in die Luft, so dass das Ganze die Gestalt eines mannigfach gegliederten pyramidalen Thurmbaues annimmt. Es ist hier somit das aufstrebende Element der gothischen Kunst (eine Ausnahme auch unter den wenigen Entwürfen gothischen Styls) mit Absicht aufgenommen; aber auch hier muss ich es bekennen, dass mich das Ganze nie in dem Maasse befriedigt hat, wie es vor so vielen andern Werken Schinkel's stets der Fall ist. Indem ich mein Gefühl in Worte zu fassen suche, möchte ich dies dahin erklären, dass eines Theils die Statuen zu beengt zu stehen scheinen, andern Theils aber der ganzen oberen Hälfte des Monuments die allmählig fortschreitende Entwickelung fehlt, indem die sämmtlichen, zwar an Höhe und Stärke verschiedenen Thürmchen in gleichem Momente aus der Giebelarchitektur hervortreten, somit nicht eine gegenseitige Bedingung ihrer Existenz enthalten. Auch dies scheint mir ein Beweis dafür, dass Schinkel's Eigenthümlichkeit in der mittelalterlichen Kunst nicht ihre ursprüngliche Heimat findet.

Ein älterer Entwurf als der ebengenannte, ebenfalls ein Denkmal der Befreiungskriege darstellend, ist als ein öffentlicher Brunnen gedacht und besteht der Hauptsache nach ganz aus freier Sculptur. Ein Unterbau von Granit bildet ein weites rundes Bassin, aus dem sich, von demselben Materiale, der Sockel des Monuments, mit vier, nach verschiedenen Seiten vorspringenden Schalen erhebt. Darüber beginnen die in Bronze gegossenen Sculpturen. Zunächst ein breites Fries, dessen Reliefs die Hauptereignisse des Krieges darstellen und der von vier Gruppen sitzender

Statuen bekrönt wird; die Bedeutung dieser Gruppen bezieht sich, symbolisch, auf die Hauptelemente, welche das Leben des Staates bilden; in der Mitte jeder Gruppe ist ein Delphin, aus dessen Rachen das Wasser in die darunter befindliche Schale hinabströmt. In der Mitte des Ganzen aber ragt, von mehreren Stufen getragen, der thronende Genius Preussens empor, eine Gestalt von sehr kolossaler Grösse, geflügelt, ein flammendes Schwert in der erhobenen Rechten. Auffassung und Behandlung zeigen hier wiederum die entschieden classische Richtung des Meisters; das Ganze, frei emporgebaut und durch die springenden Wasser heiter belebt, musste von höchst ergreifender Wirkung auf das Auge des Beschauers sein, — und dies um so mehr, als einer der schönsten Plätze Berlins, der Schlossplatz, für die Aufstellung des Monuments bestimmt war, wo die umgebenden Gebäude einen würdigen Maassstab für die kolossale Dimension desselben geliefert hätten. Schon im Jahre 1814 war, durch eine Corporation von Ständen, der Auftrag zu diesem Entwurfe gegeben; die Ausführung indess unterblieb. Brunnendenkmale sind in unsrer (freilich an Denkmalen überhaupt noch sehr armen) Zeit fast gar nicht beliebt worden, und doch tragen die springenden Wasser so günstig zur Belebung des Ganzen bei, und wird umgekehrt durch die plastische Composition dem Spiele des Wassers ein wirkungsreiches Motiv gegeben. Wie ungleich schöner würde z. B. unter solchen Verhältnissen die im Lustgarten zu Berlin, vor dem Museum, emporspringende Fontaine zu gestalten sein!

Ein einfaches Monument, das Grabdenkmal Scharnhorst's (Heft IX), reiht sich diesen grösseren Werken an. Seine Hauptform ist mit Rücksicht auf die bergige Localität, für die dasselbe ursprünglich bestimmt war, gewählt: ein schlichter Untersatz, über dem sich zwei starke, kurze Pfeiler erheben, die einen Sarkophag tragen. Auch dieser ist von einfacher Gestalt, aber ringsum mit Reliefs geschmückt, welche die Hauptmomente aus dem Leben des Helden darstellen. Ueber dem Sarkophag, das Ganze in würdiger Fülle schliessend, ruht die kolossale Gestalt eines schlafenden Löwen. Das Denkmal, in seiner ernsten Form von ergreifender Wirkung, in seiner Idee, seinen Verhältnissen, seinen sparsamen Details wiederum ganz im classischen Geiste gebildet, ist auf dem Invalidenkirchhofe bei Berlin aufgestellt worden.

Endlich ist hier noch Ein Entwurf Schinkel's anzuführen, der, einen materiellen Zweck aufs Grossartigste erfüllend, hiemit zugleich die edelste monumentale Bedeutung verbindet. Dies ist die neue Schlossbrücke zu Berlin (Heft III), die sich in majestätischer Breite, den umgebenden Plätzen auf ihrer Oberfläche einen neuen Platz hinzufügend, über einen Arm der Spree hinwölbt. Die Geländer der Brücke sind reich durch die bildende Kunst verziert; ungleich bedeutender aber erscheint diese Dekoration in dem Entwurfe, indem sich über den kolossalen Granitwürfeln, welche gegenwärtig die (nicht abschliessende) Bekrönung der Brückenpfeiler ausmachen, hohe Postamente mit Statuengruppen, Helden und Siegesgöttinnen vorstellend, erheben sollten. Diese Gruppen sind, ihrer Behandlung und ihrer Bedeutung nach, ganz ideal gedacht, aber in Uebereinstimmung mit den Umgebungen, wo rings die Denkmale der Helden stehen und wo auch die erst entworfenen, wie z. B. das Denkmal Friedrichs des Grossen, ihre Stelle finden sollten: — ein Held, der von einer Siegesgöttin in den Kampf geführt wird: ein andrer, von ihr gekrönt; ein dritter, im Kampfe unterstützt; ein vierter, sterbend in den Armen der Siegesgöttin u. s. w.

Auch hier also tritt uns, wie in der architektonischen Anordnung, so vornehmlich in der bildlichen Darstellung, die frei erhabene Anschauungsweise des classischen Alterthums in unmittelbarem Bezuge auf die Gegenwart, — wozu sie eben durch ihre Freiheit berechtigt und, wie es scheint, berufen ist, — entgegen. Wie es verlautet, haben wir gegenwärtig der Ausführung dieser Gruppen, und somit ohne Zweifel einer der schönsten Zierden Berlins, entgegen zu sehen.

Rückblick auf Schinkel's architektonische Principien.

Die letzten Entwürfe haben uns schon bezeichnende Beispiele von Schinkel's Thätigkeit im Fache der bildenden Kunst und von der Weise, wie er auch diese behandelt, gegeben. Ehe ich indess ganz zu der letzteren übergehe, dürfte es günstig sein, noch einmal die Grundzüge des an seinen architektonischen Werken sich aussprechenden Charakters zusammenzustellen. — Die einfachen Formen der griechischen Architektur, in ihrer klaren Gesetzmässigkeit, sind es, von denen Schinkel vorzugsweise ausgeht. Aber er ist kein Copist dieser Formen; er hat vielmehr ihr inneres Wesen in sich aufgenommen und schafft lebendig und frei aus dem Geiste der griechischen Kunst heraus. Eben aus diesem Grunde weiss er die verschiedenartigsten Aufgaben stets auf eine classische Weise zu gestalten, Grosses und Geringes mit classischer Consequenz durchzubilden, und die griechischen Elemente zu mannigfach neuen Combinationen, den umfassenderen Bedürfnissen der Gegenwart gemäss, weiter zu führen. Er bleibt zugleich nicht einseitig bei diesen Elementen stehen; wo dieselben für die höheren Bedürfnisse der Gegenwart nicht ausreichen, da führt er neue Formen in die Kunst ein, welche den edelsten Ausdruck für diese Bedürfnisse enthalten; und gleichwohl spricht sich in der Durchbildung dieser neuen Formen wiederum derselbe classische Geist aus. So treten uns seine architektonischen Principien in einer klaren innerlichen Harmonie entgegen; so erscheint uns in diesen Principien ein bedeutsames Element des Fortschrittes, welches das Gegebene nicht bloss in seiner reinsten Gestalt auffasst, sondern dasselbe auch als ein Entwickelungsfähiges bezeichnet und selbst diese Entwickelung in grossartigen Zügen darlegt. So repräsentirt er uns eine innerlich lebensthätige Kunst, welche den Mitlebenden die schönste Genugthuung gewährt.

Freilich ist Vieles von dem Wichtigsten, was er geleistet, eben nur im Entwurfe vorhanden, nicht in körperlicher Ausführung in das Leben eingetreten; freilich kann man vermuthen, dass er selbst vielleicht, durch grössere Aufgaben und die angemessene Ausführung solcher angeregt, noch Bedeutenderes, noch tiefer Einwirkendes würde geleistet haben. Doch ist wenigstens das, was in seinen Entwürfen vor uns liegt, gewiss auf keine Weise verloren und wird auch so von dem entschiedensten Einflusse auf den weiteren Gang der Kunst bleiben. Schon ist eine Schaar von zum Theil höchst vorzüglichen Schülern und Nachfolgern da, welche sich seine Principien mit lebendigem Sinne angeeignet haben und dieselben in den mannigfachsten Leistungen zur weiteren Anwendung bringen; schon ist in und bei Berlin eine Menge von Gebäuden emporgestiegen, die durch

ihren schönen, reinen Styl auf die Einflüsse des Meisters, von dem dieser Styl ausgebildet wurde, zurückdeuten. Zwar finden sich im Ganzen fast gar keine Anlagen von höherer, monumentaler Bedeutung unter diesen Gebäuden; sie sind fast sämmtlich eben nur für den Bedarf des täglichen Lebens bestimmt, aber auch so bieten sie in der Fassung des Ganzen und in schmückenden Einzelheiten mannigfach interessante Beispiele dar; auch besteht der grössere Theil derselben aus Landhäusern, in denen wiederum eine grössere Freiheit der Form, als bei der Enge des städtischen Verkehrs, gestattet ist. Die freieren Elemente von Schinkel's späteren architektonischen Leistungen sind es besonders, die an diesen Gebäuden hervortreten, — zuweilen zwar in einer Weise, die sich wiederum von der gemessenen Consequenz Schinkel's mehr oder weniger zu entfernen scheint. Doch liegt dies, wie es mir scheint, eines Theils eben nur darin, dass diese Gebäude zumeist von jüngeren Architekten gebaut wurden, bei denen das Höchste, was der Künstler aus eigener Kraft zu erringen hat, das Maass in der Kunst, noch nicht in gleicher Weise zum Bewusstsein hervorgedrungen sein mochte; andern Theils darin, dass auch dies Momente in der Entwickelung der Architektur selbst sind, in denen natürlich, da man nach einem noch nicht vollendeten Ziele hinstrebte, da man sich somit dieses Zieles noch nicht mit voller Deutlichkeit bewusst war, das Maass nur um so schwerer gefunden werden konnte. Jedenfalls spricht sich in der Mehrzahl dieser Leistungen ein frischer, zumeist sehr gehaltvoller Lebensdrang aus, der die schönste Zukunft zu verheissen scheint und dessen Leistungen von denjenigen unendlich verschieden sind, die für ähnliche Bedürfnisse (einige wenige Beispiele ausgenommen) etwa zu Anfange dieses Jahrhunderts hervorgebracht wurden.

Entwürfe zu plastischen Arbeiten, zumeist für architektonische Zwecke.

Die Kunst der Architektur erscheint überall, und besonders in denjenigen Perioden, in denen sich eine höhere Cultur entwickelt, mit der bildenden Kunst verbunden; die Werke der letzteren, innerhalb einer solchen Verbindung, sind als ein integrirender Theil von den Werken der ersten zu betrachten. Die Bildwerke dienen der Architektur nicht bloss als ein zufälliger, auf diese oder jene Weise zu gestaltender Schmuck, dessen Dasein etwa nur den grösseren oder geringeren Reichthum der Anlage bezeichnet: sie sind der Form und der Idee nach wesentlich nothwendig zur Vollendung des architektonischen Ganzen. Die architektonischen Formen können immer nur die allgemeinen Gesetze der Erscheinung ausdrücken; wo diese zu individueller Bedeutung erhoben werden sollen, da muss die bildende Kunst, die Darstellung der beseelten Gestalt, hinzutreten. Wo es darauf ankommt, die eigenthümlich besondre Bedeutung des einzelnen Werkes der Architektur auszusprechen, da kann dies (so lange man überhaupt das höhere Element der Kunst als ein gültiges anerkennt) nur durch bildliche Darstellung, die eben das Einzelleben und die Conflikte desselben zum Gegenstand hat, geschehen. Natürlich aber darf diese bildliche Darstellung nicht auf eine willkürliche Weise

gefasst werden; da aus der Verbindung von Architektur und bildender Kunst Ein Ganzes hervorgehen, da die Bildwerke in dieser Beziehung nur die Blüthe, die sich aus dem Stamme der Architektur entwickelt, vorstellen sollen, so ist es nöthig, dass eben dieses Verhältniss sich kund gebe, dass den freien Werken der Kunst dieselben allgemeinen Gesetze zu Grunde liegen, dass sie nach den Bestimmungen eines, mit den architektonischen Principien übereinstimmenden, streng gemessenen Styles behandelt werden. Für das Ganze, in seiner Idee und in deren Gestaltung, ist es also nöthig, dass Beides, Architektur und Bildwerke, aus Einem Geiste geschaffen werde, dass Ein Künstler es sei, der dieses Ganze erfinde, wenn es auch nicht nöthig ist (in vielen Beziehungen sogar nicht zweckmässig sein würde), dass er überall selbst an die technische Ausführung Hand anlege.

Eine hohe Anforderung wird nach alledem an den Architekten gemacht, wenn er seine Kunst in ihrer ganzen Bedeutung vertreten soll. Wenige Architekten aber sind in der neueren Zeit aufgetreten, die einer solchen Anforderung Genüge geleistet hätten; eines lebendigeren Talentes für die bildende Kunst ermangelnd, waren sie zumeist genöthigt, einen Haupttheil ihrer Arbeit der Willkür Andrer zu überlassen, und sehr selten nur hat es der Zufall gefügt, dass diese auf die Idee des Ganzen, auf eine entsprechende stylistische Behandlung einzugehen wussten. Um so bedeutender wiederum steht Schinkel da, indem ein gütiges Geschick seinem Geiste die reichste Fülle bildlicher Anschauungen gegeben, indem er selbst dies sein Talent für die bildende Kunst zu einer grossen Vollendung durchgebildet hat. In seinen architektonischen Entwürfen sind auch die hierher bezüglichen Theile ebenso lebenvoll, mit derselben Rücksicht auf das Ganze durchgearbeitet, wie die Formen der Architektur selbst. In der stylistischen Behandlung schliessen sie sich durchaus harmonisch der letzteren an; in Bezug auf die Idee der Darstellung spricht sich in ihnen die specielle Bedeutung des Gebäudes, für welches sie entworfen wurden, in grossartig freien Zügen aus.

Schon bei der Betrachtung von Schinkel's monumentalen Entwürfen wurde bemerkt, dass auch in diesen Werken seiner Hand seine classische Richtung sich mit Entschiedenheit geltend macht. Natürlich war dies bei denjenigen bildlichen Darstellungen, welche sich einem architektonischen Ganzen unterordnen, um so mehr bedingt, als die Bildwerke hier mit wirklich griechischen, oder im griechischen Geiste componirten Bauformen in Uebereinstimmung stehen mussten. Es sind die idealen Gestalten der classischen Kunst in ihrer rein menschlichen Würde, es ist jene einfach symbolische, mit Wenigem Vieles andeutende Darstellungsweise, was auch in diesen Werken unserem Auge gegenübertritt; aber Schinkel schafft in diesem Elemente wiederum frei von innen heraus, er hält eben nur das Allgemeingültige, Allgemeinverständliche desselben fest, ohne (wie es anderweitig Beispiele genug giebt), das was nur der archäologischen Wissenschaft angehört, neu beleben zu wollen.

Für eine der geistreichsten Compositionen dieser Art halte ich diejenige, welche von ihm für den Fronton der Hauptwache Berlins entworfen wurde. Ich habe auf dieselbe schon im Obigen hingedeutet. Sie enthält, in einer Reihenfolge von Gruppen, ein umfassendes Bild des Krieges. Zwei Kriegergruppen auf zweispännigen Kriegswagen stürmen in der Mitte des Giebelfeldes gegen einander; zwischen ihnen ist die Siegesgöttin, welche die Rosse des einen Wagens lenkt und die des andern

zurückscheucht, so dass hier bereits der Lenker der Rosse dem Wagen entflieht. Hinter dem letzteren sieht man Scenen der Verwüstung, welche die jetzt Besiegten über das Land hereingeführt: ein Krieger schleift eine Jungfrau an den Haaren sich nach, Unbewaffnete flüchten, in der Ecke des Giebels Weiber, Kinder und Greise um Hülfe flehend. Auf der andern Seite folgen auf den von der Victoria geführten Wagen zunächst einige Gruppen, welche die gänzliche Niederlage der Feinde bezeichnen, sodann in der Ecke die Klage einer Familie über den Leichnam eines gefallenen Helden. Der reiche Inhalt ist hier mit wenigen Mitteln klar ausgesprochen; die verschiedenen Gruppen reihen sich auf eine harmonische Weise, den Raum ebenmässig ausfüllend, an einander; die Gestalten, nackt oder in einer Gewandung, welche die Bewegung der Körperformen klar wiedergiebt, treten überall deutlich und bestimmt aus dem reichbewegten Ganzen hervor. Die leichte Skizze, welche Schinkel von dieser Composition mittheilt, gab Gelegenheit. ein höchst interessantes, der Würde jener Lokalität sehr wohl entsprechendes plastisches Werk auszuführen; wie nothwendig dasselbe zur Vollendung des Gebäudes (schon in allgemein ästhetischem Bezuge) gewesen wäre, ist bereits früher angedeutet. [1])

Noch verschiedne andre Compositionen, besonders für die Giebelfelder griechischen Styles, hat Schinkel in der Sammlung seiner architektonischen Entwürfe bekannt gemacht. Ich will hier nur kurz auf den schönen Giebelschmuck des Packhofgebäudes und auf den der Sternwarte zu Berlin hindeuten, welche beide, von plastischen Künstlern ausgeführt, den genannten Gebäuden zur vorzüglichsten Zierde gereichen. — Am Interessantesten aber sind die Sculpturen, welche das Gebäude der neuen Bauschule zu Berlin schmücken und die, nach Schinkel's Entwürfen, vollständig und zwar durchweg mit einer grossen Trefflichkeit ausgeführt sind. (Sie bestehen, wie das gesammte Aeussere des Gebäudes aus gebranntem Thon.) Diese Sculpturen zerfallen nach den Räumen, zu deren Ausstattung sie dienen, in verschiedne Cyklen. Als einen Hauptcyklus kann man zunächst diejenigen betrachten, welche in den Fensterbrüstungen des Hauptgeschosses angebracht sind. Es sind die Bilder einer Architekturgeschichte, d. h. einer solchen, die mit freien Zügen nur einige grosse Phasen ihrer Entwickelung andeutet, ohne sich gerade sonderlich viel auf das der Wissenschaft angehörige Detail einzulassen. Die Reihenfolge beginnt mit den Zerstörungen des Glanzes der alten Welt: umgestürzte, zerbrochene Theile antiker Gebäude, über denen Erschlagene hingestreckt liegen oder neben denen Wehklagende sitzen. Dann sieht man den Aufschwung zu neuem Leben. Der Genius mit Fackeln in den Händen schwebt heran, und Blumen spriessen unter ihm hervor; neue Thätigkeit beginnt; einzelne Formen der Arbeit deuten auf die Periode des Mittelalters. Dann folgen zahlreiche Bilder eines frisch bewegten Geschäftes; Steine werden herbeigeführt, zusammengefügt, Balken behauen, Gewölbe aufgerichtet, Malerei und Bildhauerkunst bringen dem neu gewonnenen Dasein ihre verschönernden Gaben. Die Auffassung,

[1]) Ich freue mich, hier die Bemerkung hinzufügen zu können, dass in der That eine plastische Ausführung der genannten Composition, in der entsprechenden Grösse, vorhanden ist. Sie findet sich im Inneren des Zeughauses von Berlin, zum Schmuck eines der grossen Waffensäle desselben, angewandt. (Es ist schon bemerkt, dass die Composition später auch an der für sie bestimmten Stelle ausgeführt ist.)

die Behandlung in diesen Scenen ist wiederum ganz classisch; die reine, nackte Körperform herrscht durchaus vor, die Bewegungen entwickeln sich demgemäss in freier Unmittelbarkeit, in unbefangener Naivetät; aber darin besteht gerade die Schönheit dieser Darstellungen, dass sie eben, wie die Antike, das Leben in seiner reinen Natürlichkeit, in Kraft und Unschuld zugleich, fassen. Von einer Nachahmung der Antike kann hier jedoch gar nicht die Rede sein, indem diese Darstellungen eben nur auf das Nächstliegende, auf das allgemein Menschliche, ausgehen und nur hierin die Bedeutung des Gebäudes aussprechen. Nicht minder interessant und eigenthümlich ist der zweite Hauptcyklus, der die Darstellung an den Gewänden der beiden Portale umfasst; an dem einen derselben sind nämlich die Bilder der Architektur in ihrer Bedeutung als schöne Kunst (besonders die Personificationen der Säulenordnungen), an dem andern die Bilder der Architektur als Wissenschaft vorgestellt. Es würde zu weit führen, wollte ich auch noch auf die andern Zierden dieses merkwürdigen Gebäudes, — das in seinen bildnerischen wie in seinen architektonischen Theilen gleiche Bedeutung für eine neue, auf classischer Grundlage frei entwickelte Kunst hat, — näher eingehen.

In seinen kirchlichen Entwürfen hat Schinkel im Ganzen wenig von bildnerischen Darstellungen in grösserem Maassstabe mitgetheilt; als Grund hiefür darf man wohl annehmen, dass die zumeist beschränkten Mittel diesen reicheren Schmuck seltner verstattet haben, dann aber auch, dass von den bedeutenderen Entwürfen nur sehr wenige zur Ausführung gekommen, somit diese Einzelheiten auch nicht in gleichem Maasse durchgearbeitet sind. Doch finden sich auch so Andeutungen genug für eine Behandlungsweise der hierher gehörigen Darstellungen in classischem Sinne, wozu natürlich, da die gebräuchlichen Typen derselben bis in das classische Alterthum hinaufreichen, eine sehr gültige Veranlassung war. Dass eine solche Behandlungsweise die christliche Auffassung nicht nothwendig beschränke, ist genügend durch die Geschichte der Kunst erwiesen. Aber gerade für dies Verhältniss findet sich ein merkwürdiges Beispiel in Schinkels Entwürfen, welches, wie es scheint, eine besondre Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt: ich meine seine (in verschiednen Heften sich wiederholende, wenn auch mehrfach modificirte, Behandlung des Crucifixes, das zum Altarschmucke bestimmt ist. Schinkel hat diesem Gegenstande eine mehr künstlerische Fassung zu geben versucht; er stellt den Erlöser nicht am Kreuze hängend, sondern vor demselben auf einer Kugel stehend dar, so dass nur die Arme an das Kreuz geheftet bleiben. Um den Unterkörper des Erlösers hat er ein volleres Gewand geschlagen, zumeist auch über die Arme des Kreuzes selbst ein teppichartiges Gewand gehängt, um so dem Ganzen mehr Fülle und plastische Wirkung zu geben. Diese Darstellung soll natürlich nicht dazu dienen, den Moment der Kreuzigung selbst zu vergegenwärtigen; sie ist — im Sinne der classischen Kunst — symbolischer Art; sie deutet allerdings auf den Opfertod des Erlösers hin, aber sie fasst den Erlöser nicht als den seinen Qualen erliegenden Menschen, sondern als den Sieger über das Leiden der Welt auf; sie giebt uns nicht den steten, abschreckenden Anblick eines zu Tode Gefolterten, sondern leitet unser Gefühl von dem Opfer zu dessen gnadenreichen Folgen hinüber; sie wirkt auf unser Gefühl in einer wahrhaft erhebenden Weise und schliesst sich, auch in Bezug auf die äussere Form, würdig einer würdigen Umgebung an. Die Darstellung ist in classischem Sinne

erfunden, aber ebenso mit christlichem Gefühle gedacht. Auch findet in der That jene düstere Vorstellung dadurch keine Sanction, dass sie eben lange Zeit in Gebrauch gewesen: ihre Erfindung, ihre grösste Verbreitung gehört denjenigen Perioden an, da in der Kunst materielle Elemente vorzugsweise überwiegend waren. Die hohe Kunst des christlichen Alterthums (mangelhaft in der äusseren Form, höchst tiefsinnig und würdig in ihrem inneren Wesen) kennt durchaus keine Crucifixe; wenn man in jener Zeit den Erlöser darstellen wollte, so geschah dies am liebsten unter dem zarten Bilde des guten Hirten; so ist z. B. die Darstellung eines Sarkophages, an dem der gute Hirt als Jüngling zwischen zweien Schafen steht und das eine derselben liebkost, ebenso edel künstlerisch gedacht, wie aus dem innigsten Gefühle hervorgegangen. Erst in der düstern Kunst der Byzantiner werden die Crucifixe häufig und mit Vorliebe, zugleich von vornherein in der abschreckendsten Gestalt, gebildet. Das grossartige vierzehnte Jahrhundert, die erste Blüthezeit der modernen Kunst, hat wiederum im Ganzen nur wenig solcher Darstellungen, dagegen sie im funfzehnten (der Zeit, in welcher man überall bestrebt war, die formale Seite der Kunst, oft mit grosser Einseitigkeit, durchzubilden) wiederum häufiger hervortreten. Auch auf dem Gipfel der modernen Kunstentwickelung, in den ersten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts, finden sich, in Italien wenigstens, diese Darstellungen sehr selten, und nur in der, nicht zu ihrer Vollendung gediehenen Kunst des Nordens kommen sie auch in dieser Zeit mehrfach vor. Am meisten aber beliebt und mit kaltblütigster Sorgfalt durchgearbeitet erscheinen die Crucifixe in der Zeit des siebzehnten Jahrhunderts, da aufs Neue, im Süden wie im Norden, derbsinnliche Auffassungsweise in der Kunst vorherrscht und sich dieser, wenigstens in vielen Schulen, ein gewisses, ich möchte sagen: fanatisch-religiöses Element zugesellt, was damit eben im besten Einklange steht. Das aber ist, wie es mir scheint, wiederum eine der dankenswerthesten Einwirkungen der Antike auf die Kunst unsrer Zeit, dass sie, indem sie die Formen der letzteren läuterte und reinigte, diese Formen eben auch zur Aufnahme geläuterter und erhabener Ideen würdig machte, ohne dass man irgendwie mit Grund sagen kann, dass hiedurch zugleich die Einführung speciell pantheistischer Elemente bedingt werde. Oder ist es nöthig, dass ich hier, um noch ein anderes Beispiel als Schinkels Zeichnung anzuführen, etwa an Thorwaldsen's kolossale Christusstatue erinnere, die, im reinsten classischen Sinne gebildet, zugleich ihre Aufgabe löst, wie vielleicht kein Werk früherer Zeiten?

Historische Malerei.

Die bisher besprochenen Entwürfe Schinkel's für Werke bildender Kunst sind solche, welche im unmittelbaren Bezuge zur Architektur stehen, vornehmlich solche, welche durch die Formen der Architektur bedingt werden und sich diesen, als ein wesentlich nothwendiges Glied des Ganzen, anschliessen. Aber Schinkel hat auch selbständige Werke bildender Kunst geliefert, wenn schon in ihnen, namentlich in denjenigen, welche dem Fache der historischen Malerei angehören, — wie es sich durch alles Vor-

hergehende ergeben muss, — wiederum eine verwandte Weise der Auffassung und Behandlung zu Grunde liegt. Die Hauptstelle unter diesen nehmen seine Entwürfe zu den, in den Vorhallen des Berliner Museums auszuführenden Wandmalereien ein, Arbeiten von einer so eigenthümlichen Vollendung, in Bezug auf die äussere Darstellung wie auf die Durchbildung des ihnen zu Grunde liegenden Gedankens, dass ihnen, obgleich sie niemals öffentlich ausgestellt wurden, doch bereits die entschiedenste Anerkennung im weitesten Kreise zu Theil geworden ist. Der erste Eindruck, den diese Malereien (denn sie sind, wenn auch in kleinerem Maassstabe, aufs Sorgfältigste in Farben ausgeführt) auf den Beschauer hervorbringen, hat etwas eigen Ueberraschendes, eben in Bezug auf den Adel der Form, auf den Reichthum der Gestaltung, auf die grossartige Harmonie der Färbung, die in ihnen herrschen; man erwartete auch hier (wie es in den oben besprochenen, für die baulichen Zwecke bestimmten Compositionen der Fall ist) mehr nur skizzenartige Entwürfe, mehr nur die Andeutung der Ideen, nach denen der bildende Künstler, um sich so den Anforderungen des Ganzen zu fügen, würde zu arbeiten gehabt haben; man ist nicht darauf vorbereitet, den Architekten auch in der frei bildenden Kunst als einen vollendeten Meister wiederzufinden. Doch stehen diese Arbeiten nicht vereinzelt da; noch manche andere reihen sich ihnen an, die man in gewissem Sinne vielleicht als die Vorbereitungen zu diesen betrachten kann. So glaube ich hier ein grosses kraftvolles Oelgemälde vom Jahre 1827, welches, inmitten eines dichten südlichen Haines, eine idyllische Scene zwischen einem Mädchen und einem Knaben darstellt, nennen zu dürfen, ein Bild, in dem das edelste Formenstudium hervortritt. So war Schinkel ungefähr gleichzeitig mit diesem Gemälde (oder zunächst vorher) mit ausgedehnten historischen Compositionen beschäftigt, welche den Ereignissen der Freiheitskriege gewidmet sein sollten. Er hatte die Absicht, diese Compositionen ganz ideal (d. h. also: im Sinne der classischen Kunst) zu halten. Sie sollten kein Portrait jener Ereignisse sein, was nur zur Darstellung mehr oder weniger zufälliger Einzelheiten führen, aber nicht den grossen Gang, den allgemeinen Inhalt derselben andeuten kann; sie sollten eben diesen Gang, die wichtigsten Ereignisse jener denkwürdigen Jahre als ein Ganzes — gewissermaassen als eine Parallele der Wirklichkeit — zusammenfassen. Alles demnach, was an die Zufälligkeiten der heutigen Existenz erinnert (namentlich die Beschränkung des Kostümes) sollte wegfallen, nur das allgemein Menschliche sollte in ihnen hervortreten, dabei aber das aufgenommen werden, was zur höheren Charakteristik, vielleicht in einer gewissen symbolischen Weise, nothwendig gewesen wäre. Jene Composition für das Giebefeld der Berliner Hauptwache, so wie manche Scene der für das Museum bestimmten Gemälde dürfte uns die Behandlungsweise, die sich Schinkel hiebei vorgezeichnet, erkennen lassen. Indess sind von diesem Unternehmen nur einige Theile zur Ausführung gekommen.

Die für die Vorhallen des Berliner Museums bestimmten Malereien wurden von Schinkel im Jahre 1828 begonnen. Ich bezeichnete sie vorhin als selbständige Werke bildender Kunst, im Gegensatz gegen diejenigen, welche unmittelbar, als ein nothwendiges Glied, dem architektonischen Ganzen angehören. Das sind sie gewiss: darum aber stehen sie keineswegs ohne ein näheres Verhältniss zu dem Gebäude, für welches sie bestimmt wurden, — weder zu der Architektur, noch zu dem Zwecke desselben, da

Auch sie fügen sich den allgemeinen architektonischen Bedingungen und entsprechen dem angewandten architektonischen Style, aber in derjenigen freieren Weise, dass die Architektur für sie gewissermaassen nur den Rahmen und Einschluss bildet; auch sie sprechen die besondre Bedeutung des Gebäudes aus, aber freilich in einer ungleich reicheren, umfassenderen Weise, als es bei den im Obigen besprochenen bildlichen Entwürfen verstattet sein konnte. Man mag dies Verhältniss wenn man will, auch hier immerhin noch als eine Schranke bezeichnen; aber es ist eine Schranke, welche nicht die Freiheit, sondern nur die Willkür der bildenden Kunst aufhebt, eine Schranke, welche der Darstellung ein höheres Gesetz zu Grunde legt und alles Niedrige, was den Zufälligkeiten der Erscheinung angehört, daraus entfernt hält. Denn das eben bedingt überall die Grösse der monumentalen Kunst (in ihrer höchsten Bedeutung), dass sie wesentlich auf die Idee der Erscheinung, auf das Ursprüngliche und Dauernde derselben, eingehen muss und dass sie in solcher Art, selbst wenn kein äusseres Gebot da ist, mit den strengeren Gesetzen der Architektur in Uebereinstimmung tritt.

Schinkel's Malereien stellen die Entwickelungsmomente der Cultur, — der harmonischen Gestaltung des Lebens in seiner Erscheinung, sofern dieselbe aus dem Geiste der Schönheit hervorgeht, dar. Sie bezeichnen somit den Zweck jenes Gebäudes in seiner erhabensten Bedeutung, indem dasselbe vor allem bestimmt ist, durch die Monumente, welche es bewahrt, die unmittelbaren Zeugnisse eben desselben Entwickelungsganges der menschlichen Cultur vor die Augen des Beschauers zu führen. Diese Monumente aber sind nur einzelne Bruchstücke, ihre Entstehung war durch unendliche äussere Verhältnisse bedingt: — den Zusammenhang im Grossen und Ganzen zu fassen und frei zu veranschaulichen, sollten eben jene Malereien am Aeusseren des Gebäudes dienen. Sie sind also, dem Begriffe nach, ganz allgemein gehalten, in einer durchaus idealen Weise behandelt; sie gehen auf die einzelnen Momente der Geschichte oder Tradition, die eben den Blick wieder auf die äusseren zufälligen Verhältnisse des Lebens führen würden, auf keine Weise näher ein. Ihre Gestalten haben nur in sich selbst und in ihrem Zusammenhange, nur als Personificationen allgemeiner Ideen, ihre Bedeutung. Aber es sind nicht die Erfindungen einer nüchternen Abstraction; es sind lebendige Gedanken, die sich in ihnen verkörpert haben; in freier Individualität, in naiver Aeusserung des Lebens reihen sich diese Gestalten harmonisch aneinander. Einige von ihnen gehören der Anschauungsweise des griechischen Alterthums an; aber auch an diesen ist eben nur jene allgemeinere Bedeutung (sofern sich dieselbe in ihnen vorzüglich klar ausgeprägt hatte), nichts dagegen von den speciellen Verhältnissen und Beziehungen der Mythengeschichte, aufgenommen.

Einige Andeutungen über den Inhalt dieser Malereien im Einzelnen (denn eine ausführliche Beschreibung würde hier zu weit führen, würde auch nur wenig Anschauliches bieten können), mögen dazu dienen, die eben ausgesprochenen Bemerkungen über die Idee des Ganzen näher zu bezeichnen. Die Malereien zerfallen, der Räumlichkeit gemäss, in zwei Cyklen; der bedeutendere ist derjenige, welcher die Wände der grossen äusseren Halle des Museums schmücken soll; der zweite war für die Halle über der Treppe bestimmt. Jeder von diesen Cyklen sollte aus vier Gemälden bestehen. In der äusseren Halle (wo die Malereien etwa die obere Hälfte der Wände einnehmen sollen), sind dies die schmalen Seitenwände, mit Gemälden von quadratischer Form, und die Hauptwände zu den Sei-

ten des Einganges, mit Gemälden, die etwa sechsmal so lang wie hoch sind. Dem Inhalte nach sondert sich dieser äussere Cyklus in zwei Haupttheile, von denen der eine, makrokosmisch, die Entwickelung der Weltkräfte (als Wesen ethischer Bedeutung) von der Nacht zum Lichte, der andre mikrokosmisch, die Entwickelung der geistigen Cultur des Menschen, vom Morgen zum Abende des Lebens, darstellt. — Das erste Bild ist das der linken Seitenwand: ein dunkler, purpurschimmernder Kreis, der von seligen sternetragenden Gestalten, die sich in harmonischen Bewegungen durcheinander schlingen, erfüllt wird; in der Mitte ein riesiger Greis, — Uranus, die Arme liebevoll ausbreitend. Es ist die Darstellung der göttlichen Kräfte in ihrer ursprünglichen Heiligkeit und Reinheit. — Das folgende Gemälde, eins der breiten Langbilder, stellt das Hinaustreten dieser Kräfte in die Welt dar. Es enthält einen langen Zug unzähliger schwebender Gestalten, die aus nächtlich graublauem Dunkel sich in das lichte Blau des Tages hinüberziehen. Zu Anfange sieht man Kronos und die Titanen in das Dunkel hinabweichen, Zeus und lichttragende Wesen vor ihm zur neuen Herrschaft emporsteigen. Die Nacht, ein grosses schönes Weib, breitet ihren Mantel, unter dem mannigfache Gruppen Schlafender ruhen, über sich empor. Von da zieht es in das Leben des Tages hinaus, anfangs noch träumerisch und zögernd, dann immer kräftiger, entschlossener, bewegter. Geberden und Attribute bezeichnen hier die Hauptmomente der Existenz; Kampf gegen die verfolgenden Gestalten der Tiefe, das Hinabgiessen des Thaues, Hinabstreuen von Samen und Blüthenstaub u. dgl. m., giebt die mannigfachsten Motive für die Darstellung. Immer lebendiger und heitrer wird es; Eros und Venus Urania erscheinen; endlich, neben verschiednen andern Gestalten, Phöbus auf dem Sonnenwagen und die Grazien, die über ihm schweben. — Das dritte Gemälde (wiederum ein Langbild) enthält, wie bemerkt, die eigentliche Darstellung menschlicher Cultur. Es beginnt mit dem Jugendalter des Menschen; sibyllinische und dichterische Begeisterung, Versuche bildender Kunst ziehen den Wilden zu dem Bande der Sitte heran und wandeln die Uebung roher Kraft zum heitren Spiele; das Fest der Erndte bezeichnet die Freude am heimatlichen Boden. Auf der Mittaghöhe des Lebens entspringt unter den Hufen des Flügelpferdes der Quell der Phantasie; er stürzt hinab in eine kühle Grotte, in deren Tiefe, halb verdeckt von dem Schleier des fallenden Wassers, die Göttinnen des Schicksals sitzen. Nymphen sind mannigfach am Rande der Grotte beschäftigt, Helden und Dichter werden mit ihrem Wasser erfrischt, Werkleute und Gesetzgeber holen von da Kräftigung für ihr Thun. Jenseit der Grotte geht es in den Abend des Lebens hinein; hier wird zur Erfüllung, was vorher Ahnung war. Die Kunst breitet sich in erhabenen Werken aus, der Genius hat sich dem schaffenden Künstler zugesellt; an die Säulen des Tempels lehnt sich die Weinlaube und das fröhliche Fest der Kelter. Die Musen tanzen hier, dem greisen Dichter nah, ihren feierlichen Reigen; edle Krieger kehren siegreich heim, von der Göttin des Sieges geleitet. Auf einsamer Höhe schaut der Weise zu den Gestirnen empor, und nach unbekannten Küsten hinaus zieht der Schiffer, dem die Musse ihren segensreichen Gruss mitgiebt. — Das vierte Bild endlich zeigt den Schluss des Irdischen und seine Verklärung. Wehklagend ist eine Familie auf den Stufen eines Grabmales vereint, das von nächtlichen Wolken beschattet wird. Ueber den Wolken aber bricht der Schimmer eines neuen Tages herauf; eine verklärte Gestalt schwebt zum

Lichte empor, von seligen Wesen empfangen. — In diesen Bildern ist es indess, wie reiche Composition sich darin auch entfalte, mehr nur die Cultur an sich, welche dargestellt wird; das Leben erscheint hier im Allgemeinen in einer hohen, ungetrübten Heiterkeit. Die Frucht, welche die Cultur auch für das Leben in seinen beschränkten, in seinen widerwärtigen Verhältnissen bringt, — die moralische Bedeutung der Cultur — stellt sich in den beiden, nur zur Vollendung gekommenen Bildern des zweiten Cyklus dar. Diese zeigen den Menschen im Kampfe mit dem von aussen hereinbrechenden Unglücke und die innere Kraft, mit der er es wagt, der Uebermacht entgegen zu treten. Das erste Gemälde ist die Darstellung einer Ueberschwemmung und der aufopfernden Liebe, welche Rettung versucht und möglich macht. Das zweite stellt den Einbruch barbarischer Horden in friedliche Wohnungen dar, Gewandtheit und Kühnheit im Gegensatz gegen rohe Gewalt. Die beiden noch nicht entworfenen Bilder dieses zweiten Cyklus sollten, soviel ich weiss, die Ueberlieferung der durch das Leben und im Culturverbande gewonnenen Resultate, in der Wissenschaft auf der einen, in der Kunst auf der andern Seite, enthalten.

Ich konnte den Inhalt der Bilder nur in flüchtigen, ungenügenden Zügen andeuten; die lebenvolle Entwickelung dieser Ideen, das heitere Spiel dieser fast unzählbaren Gestalten, die hohe Schönheit, die überall in ihnen waltet, kann nur im Anschauen der Gemälde selbst empfunden werden. Es ist wiederum der Geist der classischen Kunst, aus dem sie gebildet sind, aber dieser Geist nur, sofern er die Natur selbst in ihrer edelsten Würde erfasst oder sie darauf zurückführt; es ist eine classische Compositionsweise, die in ihrer Behandlung hervortritt, aber auch diese nur, sofern hierin diejenige freie Symbolik der Kunst zu Grunde liegt, welche die Darstellung der Idee mit den einfachsten Mitteln erreicht; es entwickelt sich in diesen Bildern, von den classischen Elementen aus, wiederum eine Weise der Anschauung welche den inneren Bedürfnissen der modernen Zeit entspricht, aber die letzteren eben durch jene Elemente zu einer neuen Läuterung emporführt. — Aber freilich ist mit Zuversicht hinzuzufügen, dass der Eindruck und die Wirkung dieser Compositionen sich noch um ein Bedeutendes steigern werde, wenn sie in dem nothwendigen grösseren Maassstabe und in derjenigen architektonischen Umgebung, auf welche sie berechnet sind, zur Ausführung gekommen sein werden. Wir hatten sie lange in den Hallen des Museums schmerzlich vermisst; so schön das Gebäude ist, so machte es dennoch, mit seinen leeren, kalten Wänden, fast den Eindruck einer Ruine. Jetzt werden die sehnlichsten Wünsche aller Kunstfreunde Berlins in Erfüllung gehen, wird das theuerste Vermächtniss, welches Schinkel uns hinterlassen, dem Leben des Tages frei dargeboten werden. Se. Majestät der jetzt regierende König hat die Ausführung der Gemälde, al Fresco, befohlen; Cornelius hat die Leitung, C. H. Hermann, einer der tüchtigsten Freskomaler, und andere Künstler haben die Ausführung übernommen, und schon sind die Vorbereitungen dazu begonnen.

Schinkel's architektonische und bildnerische Leistungen, wie sie im Vorigen besprochen sind, stehen, wie bemerkt, in gegenseitigem Verhältnisse zu einander; die Gesammtanschauung beider Richtungen giebt erst ein zureichendes Bild seines künstlerischen Charakters. Doch ist mit ihnen seine Thätigkeit im Fache der Kunst keineswegs abgeschlossen: noch in

manchen andern Zweigen hat er bedeutend und folgenreich gewirkt und auch letztere dürfen nicht übergangen werden, wenn es sich darum handelt, den ganzen Reichthum dieser seltnen Erscheinung zu würdigen.

Landschaftliche Gemälde.

Schinkel wird den vorzüglichsten Landschaftsmalern zugezählt, welche an dem neuen Aufschwunge der Kunst im gegenwärtigen Jahrhunderte Theil hatten; seine Arbeiten in diesem Fache gewähren aber nicht bloss in Bezug auf dies Verhältniss, sondern auch an sich ein eigenthümliches Interesse. Um die Richtung näher zu bezeichnen, die er in seinen landschaftlichen Gemälden befolgt, kann man wiederum von dem Mittelpunkte seiner künstlerischen Wirksamkeit, von der Architektur, ausgehen. Er liebt es, grossartige Baulichkeiten zum Hauptgegenstande seiner landschaftlichen Darstellungen zu machen und die Scenen der offnen Natur und die des menschlichen Verkehrs in Uebereinstimmung mit ihnen zu gestalten; er giebt in diesen Bildern gewissermaassen die Architektur in ihrem Verhältnisse zum Leben. Doch ist hierin insofern ein bedeutender Unterschied von seinen wirklich architektonischen Leistungen, als er in diesen Gemälden die Architektur nicht ausschliesslich nach dem Principe behandelt, welches er für die Gegenwart als das Angemessene erkannt und ausgebildet hat, sondern dieselbe objektiv, in derjenigen Gestalt aufnimmt, in welcher sie als Denkmal der verschiedenen Entwickelungsperioden der Geschichte dasteht. Seine landschaftlichen Gemälde sind zumeist Bilder dieser Entwickelungsperioden selbst, indem er durch ihre ganze Composition bestimmte Zeiten und bestimmte Gegenden der Erde auf umfassende Weise charakterisirt. Solcher Objektivität entspricht denn auch die malerische Behandlung. Jenes Element gemüthlicher Stimmung, welches die Natur zum Spiegel des inneren Seelenlebens macht und welches in unsrer neusten Landschaftschule zu einer so bedeutsamen Entfaltung gediehen ist, (ich nenne besonders Lessing als Repräsentanten dieser Richtung) tritt in Schinkel's Bildern weniger hervor; ungleich mehr sind sie, was die Behandlung anbetrifft, der plastischen Ruhe und klaren Naivetät derjenigen älteren Landschaftschule verwandt, welche sich im siebzehnten Jahrhundert auf italienischem Boden (zumeist zwar durch Ausländer gepflegt) entwickelte. Man hat die Richtung der letzteren als die classische Landschaft bezeichnet, gewiss nicht ohne guten Grund in Bezug auf die genannten Eigenschaften, — wie denn auch die wenigen antiken Landschaftsbilder, die wir kennen, auffallend an den Styl eines N. Poussin erinnern; — wir mögen auch Schinkel's Landschaften mit demselben Worte bezeichnen und werden somit wieder auf den Grundzug seines künstlerischen Charakters zurückgeführt. Uebrigens ist nicht ohne Ausnahme in den sämmtlichen hieher gehörigen Gemälden seiner Hand die Architektur vorherrschend: einige enthalten nur die freien Gestaltungen der Natur, aber auch in diesen macht sich dieselbe Behandlungsweise bemerklich.

Ich will nur einige wenige Beispiele Schinkel'scher Landschaften anführen, um das eben Gesagte näher zu belegen; ich will besonders auf

zwei Gemälde aufmerksam machen, die seine eigne Wohnung schmücken und die nach verschiedner Richtung hin, seine Auffassungsweise zu charakterisiren vorzüglich geeignet sind. Das eine Bild stellt griechische Natur und griechisches Leben in ihrer Blüthe dar. Man sieht im Mittelgrunde desselben die Gebäude einer griechischen Stadt mit emporragenden Tempeln hingebreitet; zur Linken zieht sich die steile Höhe der Akropolis empor, auf deren Plateau, mehr im Vorgrunde, ein dorischer Porticus und vor diesem die kolossalen Gruppen der Dioskuren hervortreten. Am Abhange dieses Berges bemerkt man verschiedne kleinere Heiligthümer; ein Wäldchen von Platanen und Kastanien führt zur Stadt hinab; vor der letzteren ist ein öffentlicher Versammlungsort, in welchem gymnastische Spiele ausgeführt werden. Das Ganze ist in heitrem südlichem Lichte gehalten; die Ferne, deren Berg- und Uferformen in den schönen Linien der südlichen Natur gezeichnet sind, erscheint in klarem, bläulichem Dufte. — Das andre Bild entwickelt die Pracht des nordischen Mittelalters. Auf einer Anhöhe, deren Fuss mit Eichen bewachsen ist, erblickt man das reiche Gebäude eines gothischen Domes; der eine seiner Thürme erhebt sich in den freien, kühnen Formen dieser Architektur in die Lüfte; über dem andern, der noch nicht ganz vollendet ist, wallt eine grosse Fahne. Zur Seite des Domes steht das Gebäude einer kaiserlichen Pfalz, dem eine festlich geordnete Schaar von Knappen, Rittern und Herren, in der Mitte der Kaiser unter dem Baldachin, entgegenzieht. Weiter zurück und mehr in der Tiefe breitet sich, von einem Flusse durchschnitten, eine mittelalterliche Stadt mit mannigfachen Gebäuden hin; die Ferne wird durch Bergzüge abgeschlossen. Der Himmel ist mit dunkeln Regenwolken erfüllt, vor denen der hell beleuchtete rothe Sandstein des Domes einen wirkungsreichen Contrast bildet; das Ganze ist in den ernsten Tönen gehalten, welche der nordischen Natur die längere Zeit des Jahres hindurch eigen sind.

In ähnlicher Weise hat Schinkel noch in manchen andern Bildern theils das griechische Leben, theils das nordische Mittelalter charakterisirt. Unter den ersten ist namentlich ein Gemälde berühmt, welches ebenfalls die Ansicht einer griechischen Stadt in der schönsten Blüthe Griechenlands darstellt und welches für die Prinzessin Friedrich der Niederlande (wenn ich nicht irre, im J. 1825) gemalt wurde; hier tritt indess mehr als in seinen andern landschaftlichen Gemälden das Element der Historienmalerei hervor, indem im Vorgrunde ein Tempelbau und zahlreiche Gestalten griechischer Jünglinge, die an der Ausführung des Baues arbeiten, dargestellt sind. In seinen bildlichen Darstellungen gothischer Prachtgebäude folgt Schinkel ganz der reichen Entwickelung dieses Styles, welche vornehmlich in Frankreich und Deutschland, in den Zeiten des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts statt gefunden hatte, ohne dieselbe durch seine eigne Ansicht über die Gültigkeit derselben zu beschränken.[1]) In

[1]) Ebenso ist Schinkel bei der Restauration der bedeutendsten mittelalterlichen Bauwerke des preuss. Staates, die in den letzten Decennien statt fand und deren obere Leitung seinen Händen anvertraut war, — bei der Restauration der Dome von Cöln, Magdeburg, Brandenburg, des Schlosses Marienburg u. s. w. überall auf das, der Anlage dieser Gebäude zu Grunde gelegte System mit Sorgfalt eingegangen und hat eben nur dieses System in seiner Integrität herzustellen gestrebt.

manchen seiner Gebäude entwickelt sich auch die vornehme Pracht italienischer Architektur, wie sich diese in der Zeit um den Schluss des Mittelalters gestaltet hatte, und wiederum sind die Natur und die Staffage demgemäss behandelt. So sieht man auf einem dieser Bilder den Altan eines fürstlichen Parks vor sich, der von zwei hohen Bäumen überschattet wird und auf dem der Fürst, Ritter und Edelknaben sich versammelt haben; in der Tiefe die Gebäude einer italienischen Stadt und einen von hohen Bergen umschlossenen See; das Ganze im südlichen Abendglanze gehalten. Eine der schönsten Compositionen Schinkel's enthält ein Schloss und den dazu gehörigen Park im altfranzösischen Style, über welches sich, fast wehmüthig, eine tiefe Stille ausbreitet. (Die Idee zu dem Bilde rührt von Clemens Brentano her.) In seinen landschaftlichen Bildern ohne Architektur hält Schinkel gewöhnlich bestimmte Motive, theils der südlichen, theils der heimischen Natur, fest. — In Berlin sieht man eine grosse Anzahl seiner landschaftlichen Compositionen in der berühmten Gemäldegallerie des Consuls Wagener, verschiedne im Original, eine grosse Reihe in trefflichen Copien von Ahlborn.

Endlich muss ich an dieser Stelle auch noch der grossen landschaftlichen Zeichnungen erwähnen, die Schinkel auf seinen Reisen, theils in Italien (vornehmlich in Sicilien), theils besonders in Tyrol, angefertigt hat. Es sind meisterhaft durchgearbeitete Federzeichnungen, in welchen man, schon in der Bestimmtheit ihrer Behandlungsweise, ebenfalls seine eigenthümliche künstlerische Richtung ausgesprochen findet. Den einheimischen Kunstfreunden sind diese interessanten Arbeiten wohl bekannt. Ein Paar von ihnen hat er mit der Feder auf Stein gezeichnet.

Entwürfe zu Theaterdecorationen.

Ein eigenthümliches Interesse gewähren ferner die Theaterdecorationen, welche Schinkel für die Berliner Bühne, in der Blüthezeit derselben während der Intendantur des Grafen Brühl, entworfen hat. Es wurde in dieser Zeit eine grosse Reform im Decorationswesen eingeleitet, die von der Berliner Bühne aus auch in weiteren Kreisen gewirkt hat. Man war eines Theils bemüht, die grellen Effecte, die bis dahin in der Decorationsmalerei beliebt gewesen waren, aufzuheben und statt deren eine harmonische, der Erscheinung des Schauspielers sich anschliessende Wirkung zu erreichen; anderen Theils bestrebte man sich, Ort und Zeit des einzelnen Drama auch in der scenischen Umgebung auf eine möglichst charakteristische Weise zu vergegenwärtigen. Für das Erste erreichte man dadurch sehr bald den erwünschten Zweck, dass man, statt der bisher üblichen Behandlungsweise, malerische Compositionen berühmter Meister zum Vorbilde nahm, wie z. B. die schöne Decoration der Scene in der Oper Armide, in welcher Rinald im Zaubergarten der Armide entschläft, die unmittelbare Copie eines Gemäldes von Claude Lorrain — für den beabsichtigten Zweck höchst passend — enthält. In dem zweiten Bezuge wandte man sich an Schinkel's Talent, welches hierin wiederum Gelegenheit zur

reichhaltigsten Manifestation erhielt. Seine Decorationen sind auf gewisse Weise mit seinen eigentlichen Landschaftsbildern zu vergleichen; auch hier treten, zumeist zwar ausschliesslich unter den Formen der Architektur, die Culturzustände verschiedener Zeiten und Länder in unmittelbarer Gegenwart vor unsere Augen. Natürlich aber mussten diese Bestrebungen hier, den wechselnden Aufgaben gemäss, sich ungleich mannigfaltiger gestalten, so dass wir gerade hiedurch Gelegenheit gewinnen, den grossen Umfang seiner architekturgeschichtlichen Bildung und die Lebendigkeit, mit welcher er die verschiedensten Zustände in ihrer innersten Eigenthümlichkeit aufzufassen vermochte, zu bewundern. Gar manche von diesen Entwürfen dürfen wir als die geistreichsten Restaurationen für diejenigen Kunstepochen, deren Zeit sie vergegenwärtigen sollten, betrachten.

Ein grosser Theil dieser Entwürfe Schinkel's ist in colorirten Blättern herausgegeben; es sind fünf Hefte, zwei in gross Folio, drei in klein Folio. Diese geben uns zu einigen näheren Andeutungen Anlass. Für die Wiederbelebung classischer Architektur sind besonders die Decorationen einiger, im classischen Alterthum spielenden Opern von namhafter Wichtigkeit. Dahin gehören vornehmlich die der Olympia, unter denen die innere Ansicht des ephesischen Dianentempels (für den ersten Act) ohne Zweifel als die gelungenste Restauration dieses merkwürdigen Gebäudes, überhaupt griechischer Hypäthraltempel, zu betrachten sein dürfte; auch das kleine Heiligthum der Diana (für den dritten Act) giebt ein höchst ansprechendes Bild griechischer Götterverehrung. Der Hypäthraltempel des Apollo, für die Oper Alceste, ist ebenfalls als eine bemerkenswerthe Restauration hervorzuheben. Meisterhaft sind auch die Decorationen zur Vestalin u. a. m. — Die Decorationen zur Zauberflöte entfalten ein reiches Bild ägyptischer Cultur, welches hier freilich, der Oper gemäss, auf eine geistreich freie Weise, besonders in den mehr phantastischen Scenen, behandelt ist. Die Darstellung der Burg Sion für die Oper Athalia giebt uns ein anschauliches Bild althebräischer Pracht, als dem ägyptischen Architekturstyle verwandt aufgefasst. — Andre Blätter führen uns in die verschiedenen Perioden des Mittelalters ein. Altnordische Holzbaukunst erscheint in reichster Ausbildung in einer für das Schauspiel Ratibor und Wanda bestimmten Decoration. Die ganze phantastische, theils erhabene, theils düstere Pracht der sogenannten byzantinischen Architektur tritt uns in den Decorationen des Trauerspiels Yngurd gegenüber. Ebenso der Reichthum des gothischen Styles, theils in seiner früheren, strengeren Ausbildung, — in der feierlichen Kirche für das Trauerspiel Axel und Walburg; theils in der späteren Eleganz, — in den Decorationen für die Jungfrau von Orleans u. a. Eine der trefflichsten Decorationen ist, nach meiner Ansicht, die für den ersten Act der Braut von Messina entworfene: eine Säulenhalle, in welcher der antike Architekturstyl in demjenigen romantischen Sinne aufgenommen ist, der sich in Italien und besonders in Sicilien in der frühesten und in der spätesten Zeit des Mittelalters häufig findet, so dass hier die Verbindung des classischen und romantischen Elementes, die Schiller in seiner Tragödie beabsichtigt hat, schon durch den blossen Anblick der Scene dem Beschauer lebendig gegenübertritt. U. s. w. Ich wiederhole, was ich früher bereits angedeutet habe, dass vornehmlich diese Entwürfe (denen noch viele andre nicht herausgegebene, z. B. ohne Zweifel einige der Decorationen zu Gluck's Iphigenia in Tauris, anzureihen wären) uns von

Schinkel's ausgebreiteten Studien im Fache der schönen Baukunst Zeugniss geben, und dass gerade durch eine solche Bemerkung die strenge Consequenz desjenigen Systems, welches er in seinen eigentlich architektonischen Arbeiten befolgt, nur um so characteristischer und um so achtungswürdiger hervortritt.

Einwirkung auf das Handwerk.

Noch ist endlich eine Richtung von Schinkel's künstlerischer Thätigkeit zu besprechen, welche wiederum entschieden auf dem Grunde eben dieses Systems beruht und welche, in unmittelbarster Verbindung mit dem Leben, von dem ausgedehntesten Einflusse auf die Bildung des Formensinnes unsrer Zeit gewesen ist. Ich meine seine Einwirkung auf das Handwerk. Unter mannigfachen Verhältnissen hat Schinkel Gelegenheit gehabt, den Leistungen des Handwerkes das Gepräge des Adels und der Schönheit zu verleihen und so das Erzeugniss des materiellen Bedürfnisses zum inhaltreichen Werke der Kunst umzugestalten. Hier tritt wieder das classische Element seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit in seiner schönsten Bedeutung hervor, indem es vor Allem jene klaren, gemessenen, in lebendiger Elasticität bewegten Linien der classischen Kunst sind, in denen er die Geräthe, deren der heutige Lebensverkehr bedarf, gebildet und mit denen er sie geschmückt hat. Die geläuterten Formen, welche den Erzeugnissen der Kunstindustrie Berlins gegenwärtig einen so grossen Vorzug verleihen, hat man grossentheils dieser seiner Wirksamkeit zu verdanken. Sehr schwer aber ist es, wie es in der Natur der Sache liegt, hier die Wege seiner Einwirkung nachzuweisen; doch sind als die vorzüglichsten Momente wohl diejenigen hervorzuheben, in denen er die ganze innere Decoration und Ausstattung von Prachtgebäuden zu leiten hatte, so dass bei solcher Gelegenheit eine Menge der trefflichsten Vorbilder in den Besiz des Handwerkes übergegangen ist. Namentlich ist in diesem Bezuge die innere Ausstattung einiger prinzlichen Paläste anzuführen; für die Arbeiten des Malers und des Stuccateurs, für die Ausführung gewirkter Teppiche, für Mobilien und Geräthschaften der mannigfachsten Art hat er hier die grösste Anzahl höchst reizvoller Muster, immer neu und immer in jener classischen Reinheit, geliefert, so dass die in solcher Weise geschmückten Räume auf das Gefühl des gebildeten Beschauers den wohlthuendsten Eindruck hervorbringen müssen.

Herausgegeben ist von solchen Arbeiten nicht eben eine umfassendere Anzahl. Manches indess findet man in den auf Kosten des Staates und unter Schinkel's Mitwirkung herausgegebenen prachtvollen „Vorbildern für Fabrikanten und Handwerker.“ Von seiner Hand sieht man unter diesen Blättern vorzüglich schöne Gefässe, Schalen, Pokale u. a., theils von einfacher Form, theils mit reichen figürlichen Darstellungen geschmückt, — Glasgeräthe, Candelaber, Teppichmuster, reiche Mobilien, Gemälderahmen von verschiedener Form (welche letzteren zum grössten Theile für die vorzüglichsten Gemälde des Museums, den Eindruck derselben auf eine angemessene Weise erhöhend, ausgeführt sind) u. a. m. Eins der geschmack-

vollsten Werke ist der Entwurf zur Decoration eines springenden Brunnens, der auf dem Hofe des Gewerbeinstituts zu Berlin ausgeführt ist. — Ein anderes, seit einiger Zeit begonnenes Prachtwerk (von dem Architekten Lohde herausgegeben) enthält die Darstellungen mannigfacher Mobilien, die von Schinkel für verschiedne fürstliche Paläste entworfen wurden. Auch hier sieht man die gediegensten Bilder eines edlen, durchaus geläuterten Styles.

Schliesslich ist zu bemerken, dass der erläuternde Text, welcher die eben genannten „Vorbilder" etc. begleitet, in seiner Einleitung zwei von Schinkel geschriebene Aufsätze enthält: über die architektonischen Glieder und über die Säulenordnungen. Zunächst nur dazu bestimmt, die Grundsätze, auf denen ein Theil jenes Prachtwerkes beruht, auseinanderzusetzen, dienen diese Abhandlungen zugleich dazu, Schinkel's eigne Grundsätze und die Gesichtspunkte, aus denen er die Architektur auffasst, näher kennen zu lernen. Besonders die erste der beiden Abhandlungen scheint mir, obgleich sie nur aus wenigen Blättern besteht, von grosser Wichtigkeit, indem sie (wie mir wenigstens kein früheres Beispiel bekannt ist) die Bedeutung der einzelnen architektonischen Formen anschaulich und belehrend darlegt und zugleich den lebendigen Sinn bezeichnet, mit welchem Schinkel in alles Einzelne seiner Kunst eingeht.

Hiermit dürfte das Bild von Schinkel's künstlerischer Wirksamkeit, — soweit dieselbe seine eignen selbständigen Leistungen anbetrifft, — abzuschliessen sein. Ich habe mich bemüht, soviel mir Kunde davon zugekommen, den ausgedehnten Kreis seiner Thätigkeit und das Ziel, welches er innerhalb dieses Kreises mit beharrlicher Consequenz verfolgt hat, zu bezeichnen. Dies Ziel ist, ich wiederhole es, die Schönheit in ihrer unmittelbarsten Erscheinung, in derjenigen Idealität, welche die Griechen zuerst für die Gestaltung der Bedürfnisse ihrer Zeit gewonnen hatten, in derselben Reinigung von allen den Zufälligkeiten der Existenz, welche mehr oder weniger als ein verhüllendes Gewand für die begeistigte Form betrachtet werden müssen. Sein Streben ging stets dahin, auch die Bedürfnisse des heutigen Tages, die höchsten wie die niederen, in dem Sinne eben dieser Schönheit zu gestalten, den Zwiespalt zwischen dem inneren Wesen der Dinge und den so mannigfachen äusserlichen Bedingnissen ihrer Erscheinung aufzulösen. Und gewiss ist sein Streben nicht fruchtlos gewesen. Hat er auch nicht Alles erreicht, was seinen Kräften und seinem Willen bestimmt gewesen zu sein scheint, — wann aber ward solche Gunst einem Menschen zu Theil? — so hat er doch in einer Weise gewirkt, dass seine grosse Bedeutung für die Gegenwart unverkennbar dasteht und dass wir noch nicht im Stande sind, die ganzen Folgen dieser seiner Wirksamkeit zu übersehen. Die Nachwelt wird ihn den thätigsten Begründern einer humaneren Cultur zuzählen.

Nachtrag.

Während des Druckes der vorstehenden Betrachtungen (1842) sind mir durch die gütige Vermittelung des Verlegers dieser Schrift, Herrn G. Gropius, mancherlei nähere Nachweise und Mittheilungen über jene merkwürdige und so wenig gekannte Frühperiode von Schinkel's künstlerischer Thätigkeit, in welcher er, der Ungunst der öffentlichen Zustände trotzend, sich fast nur mit Arbeiten im Fache der Malerei und insbesondere mit den, auf eine brillant dekorative Wirkung berechneten, Dioramen-artigen Bildern beschäftigte, zugekommen. Ich glaube, den Freunden des grossen Meisters und seiner Werke einen Dienst zu erweisen, wenn ich diese Nachrichten, zur Vervollständigung der oben gegebenen biographischen Notizen hier noch anreihe. Zwar sind auch sie nicht geeignet, jene Periode genügend zu erschöpfen; doch geben sie immerhin ein näheres Bild von der grossen Regsamkeit und Energie seines Talentes, und vornehmlich haben sie das Verdienst, unmittelbar aus der ersten Quelle geflossen zu sein. Sie gründen sich auf Schinkel's freundschaftlichem Verhältnisse zu der Gropius'schen Familie; für Herrn Wilhelm Gropius, den Vater, malte er eine bedeutende Reihenfolge von Bildern für öffentliche Ausstellungen; der Theater-Inspector und Dekorationsmaler, Herr Carl Gropius, wurde von ihm in dieses Kunstfach eingeführt und leistete ihm bei den späteren Arbeiten der in Rede stehenden Art hülfreiche Hand. Der letztere ist noch gegenwärtig im Besitz einer grossen Menge Schinkel'scher Zeichnungen und in Farben ausgeführter Skizzen.

So ist zu erwähnen, dass Schinkel, noch vor seiner ersten italienischen Reise, vielfach für die Eckartsteinische Fayence-Fabrik beschäftigt war, indem er für dieselbe Zeichnungen zu allerhand Gefässen lieferte, auch Teller, Vasen u. dergl. eigenhändig mit Malereien versah. Er hatte hier ein festes Einkommen, welches sich auf 300 Thaler belief.

Nach seiner Rückkehr aus Italien, und nachdem jene traurigen Zeitverhältnisse eingetreten waren, malte Schinkel jährlich Bilder für die kleinen Weihnachtsausstellungen des Hrn. W. Gropius, die zu ihrer Zeit grossen Beifall beim Publikum fanden. Zunächst, im J. 1808, eine Ansicht des Hafens der Capstadt.

In demselben Jahre hatte er das Panorama von Palermo, — wie bereits erwähnt, in der kurzen Zeit von vier Monaten, — gemalt. Er war mit eisernem Fleisse vom Morgen bis zum Abend bei dieser Arbeit beschäftigt, ohne unterdessen eine andre Nahrung zu nehmen, als die er des Morgens zu sich gesteckt hatte, und ohne sich durch die unerträglichsten Kopfschmerzen, die ihn schon damals öfters heimsuchten, abhalten zu lassen. Das Panorama war das zweite bedeutendere Oelbild, mit welchem er auftrat; als das erste wird eine Ansicht des Theaters von Taormina (im Besitz des Hrn. Bau-Inspector Berger) genannt. Anfangs hatte Schinkel das Panorama für eigene Rechnung ausgestellt; dann ging es durch Kauf an Hrn. W. Gropius, später in andre Hände über. Die merkwürdige Zeichnung zu demselben, die auf höchst meisterhafte und grossartige Weise mit dem Tuschpinsel entworfen ist und die, bei 3 Fuss Höhe, eine Länge von 30 Fuss hat, findet sich im Besitz des Hrn. Inspector C. Gropius.

Im Jahre 1809 malte Schinkel zwei Cyklen von je sechs „perspektivisch-optischen Gemälden." Den ersten Cyklus stellte er im Anfange

wiederum für eigene Rechnung aus und verkaufte denselben nachher ebenfalls an Hrn. Gropius, der die Bilder sodann in Berlin und an andern Orten sehen liess. Ein uns vorliegendes Textblatt, welches bei den späteren Ausstellungen zur Erklärung der Bilder ausgegeben wurde, giebt eine Idee von der Auffassung derselben und zugleich von der Wirkung, welche die damals noch so neue Kunst-Technik auf die Beschauer hervorzubringen geeignet war [1]). Wir halten es nicht für überflüssig, dasselbe hier in wörtlichem Abdrucke folgen zu lassen:

Perspektivisch-optische Gemälde.

Einer unsrer jetzt lebenden berühmtesten Künstler, Herr Schinkel in Berlin, suchte in einer eignen Gattung von Gemälden Gegenstände der Natur und Kunst dem Auge so darzustellen, dass die Wirkung, welche die Behandlung gewöhnlicher, schon bekannter Panoramen für das Auge hat, in ihrer höchst möglichsten Vollkommenheit nicht nur erreicht, sondern auch bei weitem übertroffen werde. Wenn das Auge bei Vorlegung eines Panoramas, welches nur den allgemeinen Ueberblick einer ganzen Gegend in weniger bestimmten Grenzen beabsichtigt, ungewiss von einem Gegenstande zu dem andern irrt, und, ohne gewissen Standpunkt, das Bild des Ganzen zwar aufnimmt, die einzelnen vorzüglich schönen Partien aber in der Masse zahlloser näherer oder entfernterer Gegenstände verliert oder nur unvollkommen beobachten kann; so gleitet es bei diesen Gemälden, sobald der Vorhang aufrollt, aus dem magischen Dunkel, welches es vorher umschloss, durch eine wohlgeordnete perspektivische Colonade auf Scenen, welche mit Kunst und Geschmack gewählt, zweckmässig beleuchtet, bei einem bestimmten Gesichtspunkte, den forschenden Blick des Verstandes fesseln, ohne dem freien Fluge der Phantasie Grenzen setzen zu wollen. — Das reizende Land, worin die Wirklichkeit ein lieblicher Traum der Phantasie zu sein scheint, wo Natur und Kunst Meisterstücke aufzustellen wetteiferten, gab dem Künstler Sujets, deren getreue Darstellung schon den Lohn seiner Erfindung sicherten. — Er führt uns zu der Hauptstadt des noch vor zwei Jahrhunderten so mächtigen, glücklichen und blühenden Freistaats Venedig, dem damals schützenden Mäcen der Gelehrsamkeit und schönen Künste. Hier war der Zusammenfluss von Schätzen aller Welttheile, Venedig die Stadt, um deren Gunst die mächtigsten Fürsten sich beeiferten, die Herrscherin der Meere. So sehen wir sie noch hier. Naht man sich auf dem Adriatischen Meere den friedlichen Lagunen, der ersten Wiege dieser schönen Stadt, so hat man den Standpunkt, von welchem der Künstler den herrlichen Theil des

Markusplatzes

den Broglio, umgeben mit den sehenswürdigsten Gebäuden aufnahm. Noch fesselt die Ruhe die Menge geschäftiger Venetianer und neugieriger Fremden in ihren Zimmern und lässt uns ungestört in unsern Beobachtungen. Einzelne schwarze Gondeln und ein englisches Schiffsboot durchschneiden die Lagunen, in denen mehrere verschiedene Schiffe ruhig vor Anker liegen. Die Masten der grössten Kauffahrteischiffe verlieren sich in Nichts gegen den kolossalen Markusthurm, welcher sich links hinter dem einen Theile des grossen, öffentlichen Gebäudes, welches den eigentlichen Markusplatz umschliesst, erhebt. Rechts, nahe an den Lagunen, ist der alte Dogenpalast, im gothischen, nahe an den orientalisch-persischen grenzenden Geschmacke erbaut, hinter welchem sich in einiger Entfernung die alte Markuskirche und zwei von deren fünf Kuppeln dem Auge darstellen. Den Hintergrund des Gemäldes schliesst derjenige Theil des grossen

[1]) Auch von der hingebenden Stimmung, mit welcher man damals, charakteristisch genug, derartige Erscheinungen aufnahm.

öffentlichen Gebäudes, in welchem die Bank ist, und worauf sich die berühmte astronomische Uhr befindet. Zwei Merkwürdigkeiten, welche ehedem die Aufmerksamkeit der Fremden hier fesselten, kann Venedig jetzt nur noch im Bilde zeigen, nämlich die Marmorsäule mit dem darauf befindlichen antiken bronzenen Löwen, dem Wappen Venedigs, ehemals am Dogenpalaste aufgestellt, und vier bronzene, von den Venetianern bei der Eroberung von Konstantinopel erbeutete Pferde, welche an der alten Markuskirche angebracht waren. Beide sehen wir zwar noch hier, sie sind aber jetzt nach Paris gebracht. Nur eine Marmorsäule ziert jetzt noch diesen Theil des Markusplatzes, nämlich die, auf welcher der Schutzheilige von Venedig, der heilige Markus, ruht.

Ein Gegenstück zu dem heitern, freundlichen Venedig giebt der Anblick der grotesken, schauerlichen

Meeresgrotten bei Sorrento,

einer bedeutenden Stadt am grossen Golfo von Neapel. Die Küste des Busens von Neapel selbst ist hier oft gespalten und bildet die mannigfachsten Höhlen. Mächtige Revolutionen in der Natur, wodurch so viele wunderbare Erscheinungen bewirkt wurden, schleuderten wahrscheinlich von dieser Küste eine zahllose Masse ungeheurer Felsenblöcke in das Meer, wodurch die groteskesten und abenteuerlichsten Gestalten entstanden, und welche zu gleicher Zeit den räuberischen Barbaresken von Tunis, Algier und Tripolis, die unaufhörlich die Küsten des Golfos umschwärmen, zu sichern Schlupfwinkeln dienen. Das Schauerliche dieser Gegend wird durch das fürchterliche Getöse der im Sturm an den Felsen sich brechenden Meereswogen vermehrt.

Eine solche Grotte sehen wir auf diesem Gemälde. Es ist Mitternacht, dichte Finsterniss würde uns den Anblick dieser Schauder erregenden Massen ganz verbergen, erleuchtete nicht das Feuer, an welchem mehrere Barbaresken auf einer Barke ihre Nahrung sich bereiten und den Anbruch des Tages, mit ihm den längst erwünschten Raub erwarten, einen Theil derselben; denn die milden Strahlen des Mondes, welche in den Wellen des hohen Meeres zittern, dringen nicht in diese Grotte. Ueberraschend ist der Uebergang von diesem Anblicke zu der Ansicht eines friedlichen

Schweizerthales am Fusse des Montblanc.

Statt jener stürmischen Wogen, Gefahr drohenden Felsen, liegt ein stiller See im Piemontesischen Gebiete, umgürtet von blühenden Fluren, auf dessen Fläche nur die kleinen Nachen der Fischer, die in seinem Schoosse Nahrung suchen, schweben, von der Morgensonne beleuchtet, vor uns. Links auf einer Anhöhe ein einsames Kloster, hinter dessen Thurmspitze sich neben der hohen Alpenkette, neben dem fernen, erhabenen St. Gotthard, der Jungfrau, dem Schreckhorn u. s. w., ein Theil des ehrwürdigen Montblanc erhebt. Ueber den grünenden vorliegenden Gebirgen steigt dieser Koloss weit über die Wolken; unser Blick kann ihm nur durch nackte, unfruchtbare Regionen bis an das in Wolken verhüllte, schneeweisse Haupt folgen, dessen höhere Spitze kaum noch als Schatten dem forschenden Auge sichtbar bleibt, und uns im Gefühl unsrer Schwäche das Entfernte nur noch dunkel ahnen lässt.

An dieses Meisterstück der schaffenden Natur reiht sich in einer folgenden Darstellung eines der grössten Stücke menschlicher Kunst und Grösse, der

Dom von Milano,

ein Gebäude im edelsten gothischen Style aufgeführt, mit einer unendlichen Mannigfaltigkeit der Verzierungen und der grössten Vollendung künstlicher Arbeiten geschmückt, mit Thürmen und Statuen in unendlicher Zahl ausgestattet. Im vierzehnten Jahrhunderte schon legte ein deutscher Baumeister den Grund, man baute ununterbrochen fort und noch bis auf den heutigen Tag ist der

Bau nicht ganz vollendet, obschon die jetzige Regierung nunmehr eine namhafte Summe zur Beendigung desselben bestimmt hat. — Das Mondenlicht bricht matt das Dunkel der Nacht. Wir glauben einen fernen heiligen Gesang zu hören. Ein Zug frommer Beter, welche in feierlicher Procession nach dem Innern des heiligen Tempels, an dessen Fenstern sich der Schein der festlichen Fackeln spiegelt, wallen, reisst uns unwillkürlich zur Andacht hin. Es ist der Tag des heiligen Carl, des Schützers dieses Doms.

Von den Gemälden stiller, erhebender Andacht sehen wir uns plötzlich zu dem schreckenvollen aber majestätischen Schauspiele des verheerenden

Ausbruchs des Vesuvs bei Neapel

versetzt. Nicht der reinen warnenden Flamme des durch viele Bastionen geschützten Leuchtthurms bedarf es, dem nach Neapels Hafen steuernden Schiffer die sichre Strasse zu zeigen, die furchtbare Glut des feuerspeienden Vesuvs glänzt in dem glatten Spiegel des Meeres. Ueber dem glücklichen Resina und Portici steigen aus dem schwarzen Krater himmelan die glühenden Massen des zürnenden Vulkans, Schrecken verkündend den Bewohnern der fruchtbaren Ebenen und zeugen schwarze Wolken am hohen Himmel. Hier rechts, vor jenem Hügel, liegt das einst glückliche Herculanum, verschüttet durch den Staub des speienden Vesuvs, und steht jetzt Torre del greco auf seinen Ruinen erhoben, hinter ihm das einst so heitere Pompeji, ebenfalls ein Raub der Flammen, nur in einzelnen dem Schoosse der Erde wieder entrissenen Resten der Nachwelt als schreckendes Denkmal erhalten. Eine neue Gefahr scheint jetzt wieder der nahen Gegend zu drohen, des Vulcans Wände sind zerrissen, eine unwiderstehlich alles vernichtende Lava giesst sich aus seinem unerschöpflichen Innern. Das Auge weilt mit Zagen bei dieser Scene, der Verkündigerin der Macht Gottes.

Freude mischt sich der Trauer, Fröhlichkeit dem bangen Schrecken. So auch hier. Die letzte der Vorstellungen zeigt uns die prachtvolle

Erleuchtung der Kuppel der St. Peterskirche in Rom,

an dem Tage des heiligen Paulus und Petrus. Zwar werden nicht mehr, wie ehedem, die ganze Façade der Kirche nebst den Colonaden des sie begrenzenden grossen Platzes, auf ein mit der Glocke gegebenes Zeichen, durch mehr als tausend Hände mit brennenden Fackeln erleuchtet; man beschränkt sich, die Kuppel durch transparente papierne Ballons zu erhellen; allein selbst diese lassen die über 200 Fuss hohe Kuppel in ihrem vollen Glanze erscheinen, welcher noch dadurch vermehrt wird, dass um Mitternacht durch alle Oeffnungen der Kuppel brennende Pechpfannen ausgesteckt werden, und sich in eine einzige grosse Flamme vereinigen zu wollen scheinen. Bei dieser prächtigen Erleuchtung sehen wir den im Vordergrunde liegenden grossen Springbrunnen, den 120 Fuss hohen aus einem einzigen Stücke Granit gearbeiteten ägyptischen Obelisk, ein Denkmal der Macht des alten Roms; rechts und links Colonaden des unermesslichen Petersplatzes, wovon uns nur ein Theil hier sichtbar wird, vor welchen grosse Springbrunnen unaufhörlich eine Wasserfluth in die Luft schleudern und ein beständiges Rauschen hören lassen. Rechts über den Colonaden der Vatican mit den vor ihm befindlichen Arkaden, berühmt durch Raphaels Zauberpinsel. Das Ideal einer Feenwelt liegt vor uns — und kehren wir zur Wirklichkeit zurück, so danken wir dem Künstler, der dies Bild uns schuf.

Die Bilder des zweiten Cyklus wurden zuerst durch Hrn. Steinmeyer (der noch im Besitz der Skizzen ist) im Königl. Stallgebäude öffentlich ausgestellt; auch sie gingen später an Hrn. W. Gropius über. Die Gegenstände dieser Bilder waren:

1) Das Baptisterium und der schiefe Thurm zu Pisa.
2) Das Theater zu Taormina.

3) Innere Ansicht des Domes von Mailand.
4) Das Innere der Peterskirche zu Rom, mit der Kreuzbeleuchtung.
5) Das Capitol zu Rom, bei Mondschein.
6) Aeussere Ansicht des Domes von Mailand.

Bei der für den Schluss des Jahres bevorstehenden Rückkehr der Königlichen Familie nach Berlin sollten im Königl. Palais manche Veränderungen vorgenommen werden, doch fehlte es durchaus an einem bekannten Architekten, der zur Leitung derselben geeignet gewesen wäre. Schinkel wurde, während er mit der Anfertigung der vorgenannten Bilder beschäftigt war, dem Hofmarschallamte empfohlen; er unterzog sich gern dem ehrenvollen Auftrage, und seinen Einrichtungen ward bald darauf die lebhafteste Anerkennung von Seiten der Königin zu Theil. Als die Königin die Ausstellung der Bilder im Stallgebäude besuchte und man, den Eindruck zu erhöhen, die Schau der Bilder durch passende Gesänge begleiten liess, steigerte sich das Interesse für den Künstler so, dass seine Anstellung im Staatsdienste die unmittelbare Folge hievon war.

In demselben Jahre hatte Schinkel ferner ein grosses vortreffliches Tapetenbild von 9 Fuss Höhe und 21 Fuss Länge für den verstorbenen Hof-Zimmermeister Glatz, in der kurzen Frist von drei Wochen, gemalt; dasselbe stellt die Küste von Genua, der Schinkel auf der rechten Seite des Vorgrundes ein altes Kloster als freie Composition hinzugefügt hat, dar. (Bei dem jüngst erfolgten Verkauf und Abbruch des Glatz'schen Hauses, für den Bau des neuen Museums von Berlin, ist das Gemälde durch Hrn. Glatz jun. erstanden worden.)

Endlich malte Schinkel für die Gropius'sche Weihnachts-Ausstellung des Jahres 1809 eine Ansicht von Rom mit dem Ponte molle.

Für die Weihnachts-Ausstellung des Jahres 1810: eine Ansicht des Markusplatzes von Venedig; — für 1811: den Palast von Belfonsi. (Dies war ein fingirter Name, der die Composition einer prächtigen Palast-Architektur italienischen Styles, in glänzender Festbeleuchtung, einführen sollte); — für 1812 mehrere Bilder, unter diesen: zwei Ansichten eines Bergwerkes in Calabrien, deren noch vorhandene Entwürfe sich durch grossartig groteske Composition und frappante Beleuchtung auszeichnen, und die Ansicht eines Domes im Lichte des anbrechenden Morgens.

Etwa in demselben Jahre 1812 erschienen Schinkel's meisterhafte Darstellungen der sieben Wunderwerke der Welt, die wiederum von Gropius ausgestellt wurden, nemlich: 1) Das Grabmal des Königs Mausolus in Carien; — 2) das ägyptische Labyrinth; — 3) die ägyptischen Pyramiden; — 4) der Tempel der Diana zu Ephesus; — 5) der Koloss zu Rhodus; — 6) die hängenden Gärten der Semiramis; — 7) der olympische Jupiter. Diese Compositionen waren, ohne irgend in willkürliche Phantasterei auszuarten (wozu die Gegenstände doch so leicht hätten Veranlassung geben können), durchweg vielmehr mit der besonnensten Benutzung der Berichte, die sich über die genannten Werke in den Schriftstellern des Alterthums vorfinden, ausgeführt worden; sie dürfen unbedenklich als die geistreichsten Restaurationen derselben genannt werden, wie u. a. namentlich jener vielbesprochene und vieldurchforschte Thron des olympischen Jupiter hier in einer vollendet künstlerischen Darstellung entgegentrat. Zugleich aber hatte Schinkel, mit vollkommener poetischer Freiheit, die Werke in ihrer klimatischen Umgebung aufgefasst und sie durch verschiedenartige Lichtwirkung auf eine Weise behandelt, dass sie

unmittelbar gegenwärtig zu sein schienen. So waren die ägyptischen Pyramiden, ihrer schlichten Kolossalität sehr angemessen, in dem Dämmerlichte des Mondes gehalten, aus dem im Vorgrunde, zur Seite und halb von Palmen verdeckt, die riesige Gestalt einer Sphinx auftauchte; so war für die hängenden Gärten die Beleuchtung der untergehenden Sonne, und zwar von dem Hintergrunde des Bildes, angenommen, so dass die Glutstrahlen der Sonne durch einen Theil der geöffneten Substructionen gegen den Vorgrund durchbrachen; so war der innere offene Raum des Hypäthraltempels von Olympia durch die fast senkrecht einfallenden Strahlen der Mittagssonne beleuchtet, deren Reflexe die Schatten der Colonnaden spielend erhellten. U. s. w. Leider hat sich von diesen merkwürdigen Darstellungen Nichts erhalten, als zwei ausgeführte Zeichnungen, die des ephesischen Tempels und des Labyrinthes, und mehr oder weniger flüchtige Skizzen der übrigen Compositionen (im Besitz des Hrn. C. Gropius). Ein, zur Erklärung ausgegebenes Textbüchlein, giebt nur das zum Verständniss der Darstellungen nöthige Material aus den alten Schriftstellern, ohne auf die Darstellungen selbst näher einzugehen.

Ein ungemeines Aufsehen, das freilich durch den Enthusiasmus jener Tage zunächst hervorgerufen war, erregte das für die Gropius'sche Weihnachtsausstellung des Jahres 1813 gemalte Bild: der Brand von Moskau. Schon um 6 Uhr des Abends waren alle Strassen in der Nähe der Ausstellung mit Equipagen gefüllt, und nur mit wahrer Lebensgefahr vermochte man zum Eingange zu gelangen. — Die letzten Bilder, welche Schinkel für diese Ausstellungen malte, waren die Ansichten der Insel Elba und St. Helena. Doch blieb er, wie bemerkt, stets in freundschaftlichem Verhältnisse zu der Gropius'schen Familie; und vornehmlich nahm er an der Einrichtung des Gropius'schen Diorama und an der Ausführung der grossen Bilder desselben fortwährend lebhaften Antheil.

Noch ist hier ein Cyclus von grossen Tapetenbildern zu erwähnen, welche Schinkel in der Zeit der Jahre 1813 und 1814 für Herrn Kaufmann Humbert zu Berlin, zur Ausschmückung eines Saales in dessen Hause, malte. Sie befinden sich noch gegenwärtig an ihrer Stelle; sie sind in Oel gemalt, und leicht, geistreich, mit freiem, derbem Pinsel, aber mit vollstem Bewusstsein der beabsichtigten Wirkung ausgeführt. In letzterem Bezuge kann man sie nur mit den grossen Decorationsbildern, die von den beiden Poussin's gemalt sind und die zum Theil in den italienischen Prachtsammlungen aufbewahrt werden, vergleichen. Die Bilder sind sämmtlich Landschaften, die, in Gemässheit der Beleuchtung an den verschiedenen Stellen des Saales, die Charaktere der verschiedenen Tageszeiten erkennen lassen; zum Theil sind sie mit Architekturen geschmückt. Zwei von ihnen haben eine grössere Breiten-Ausdehnung; es sind: die Nacht (10 Fuss breit), eine gothische Kirchenruine und zu ihrer Seite ein See, über welchem der Mond steht; und der anbrechende Morgen (16 Fuss breit), ein See mit hohen Felsufern, im Charakter jener schönen Seen, welche sich aus den Südabhängen der Alpen in die Fluren der Lombardei hineinziehen. Die andern Bilder, vier an der Zahl, sind mehr oder weniger schmal: ein Wald mit einem Bauergehöft und einer weidenden Heerde, im Lichte des Mittags; eine Felswand mit einem hohen Tannenbaume, in welchem der Sturm saust, in nachmittäglicher Beleuchtung; ein Wald, zwischen dessen Stämmen die Glut der untergehenden Sonne hindurchbricht; und ein steyrisches Bauergehöft, im abendlichen Dunkel. —

In unmittelbarem Zusammenhange mit den Malereien, wie die bisher besprochenen, stehen sodann die Entwürfe zu den Theaterdecorationen, die zu den ersten öffentlichen Arbeiten von höher künstlerischer Bedeutung, welche Schinkel zu Theil wurden, gehören. Ueber diese habe ich bereits im Vorigen gesprochen. Doch muss ich hier noch einmal hinzufügen, dass die herausgegebenen Blätter keineswegs geeignet sind, um zur genügenden Würdigung des glänzenden Reichthums der Phantasie, welchen Schinkel in diesen Arbeiten kund gegeben, zu dienen; und dass man aus denselben noch weniger auf die grossartig freie künstlerische Behandlung, welche in den erhaltenen sehr zahlreichen Original-Entwürfen seiner Hand ersichtlich wird, schliessen kann. In der That zeigen die letzteren durchweg nicht bloss eine Genialität der Composition, sondern zugleich eine so lebenvolle Wahrheit und eine so höchst poesiereiche Durchführung der Lichteffekte, dass sie unbedenklich zu den merkwürdigsten und eigenthümlichsten Leistungen, welche die Kunst in solcher Art jemals hervorgebracht hat, gezählt werden müssen. —

Ich kann nicht schliessen, ohne aufs Neue den Wunsch auszusprechen, dass eine möglichst umfassende Herausgabe von Schinkel's Werken in den Fächern der bildenden Kunst — wozu ein so viel reichlicheres Material vorliegt, als man auf den ersten Augenblick vermuthen möchte — veranstaltet werde. Noch wichtiger indess scheint es mir, wenn man, soviel es die Verhältnisse irgend zulassen, Bedacht darauf nähme, seine Original-Arbeiten zu sammeln und sie solcher Gestalt als ein reiches Ganze der Nachwelt zu erhalten. Noch dürfte der Zeitpunkt zu diesem Unternehmen sehr geeignet sein; in einigen Jahrzehnten möchte Vieles sich hier und dorthin zerstreut haben und der Wunsch, die Werke des grossen Meisters zu einer umfassenden Uebersicht zusammenzustellen, bereits unausführbar geworden sein [1]).

[1]) Der oben ausgesprochene Wunsch ist durch die Gründung des Schinkel'schen Museums (im Gebäude der Bauschule zu Berlin) auf umfassendste Weise in Erfüllung gegangen. Hier ist eine ansehnliche Fülle seiner Malereien — historische Compositionen verschiedner Art, Landschaften, Bilder zu Theaterdekorationen u. s. w. — vorhanden; hier sind, in überaus grosser Menge, seine Entwürfe für bauliche, auch für figürliche Compositionen, seine Reiseskizzen und dergl. zusammengeordnet und der Theilnahme des Kunstfreundes, dem Studium des Kunstjüngers freigestellt. Der Reichthum dieses in seiner Art so ganz einzigen Talentes entfaltet sich hier dem Beschauer noch vielseitiger und eindringlicher, als es sich aus dem Studium seiner herausgegebenen Werke entnehmen lässt. Seine classische Reinheit, seine nie versiegende Phantasie sprechen hier noch beredter, noch inniger zu uns; aber — — im Anschauen dieser Welt lieblichster und sinnigster Wunder wird es uns jetzt zugleich klar, dass eben doch ein idealistischer Zug durch sie hindurchgeht, welcher die Befriedigung einer entschiedenen Existenz nicht immer in sich trägt. Wir erkennen es jetzt, was es war, das uns vor Jahren, wenn wir uns in den Geist des hohen Meisters verloren hatten, das Gefühl sehnsuchtsvoller Wehmuth zurückliess.

Ueber

FERDINAND KOBELL UND SEINE RADIRUNGEN.

Einleitendes Vorwort zu der neuen Ausgabe von F. Kobell's Radirungen in 178 Platten. Stuttgart 1842.

Die Nachrichten über das Leben des Künstlers, dessen Werke uns vorliegen und der mit diesen seinen Arbeiten eine entscheidende Bedeutung für die Geschichte der neuern Kunst hat, sind einfach und gewähren nicht eben ein romantisches Interesse. Doch ist es nothwendig, diese Nachrichten voranzuschicken, ehe wir uns zur Betrachtung der Werke wenden, indem überall erst der Künstler unter Berücksichtigung der Zeitverhältnisse und der äussern Umstände, unter denen er sich gebildet hat, gewürdigt werden kann.

Ferdinand Kobell wurde am 7. Juni 1740 zu Mannheim, der damaligen Residenz der pfälzischen Kurfürsten, geboren. Sein Vater war kurfürstlicher Rath. Der Sohn war von seiner Jugend an dazu bestimmt worden, der Laufbahn des Vaters zu folgen; er besuchte, nachdem er die gesetzliche Reife erlangt hatte, die Universität Heidelberg, und ward nach Ablauf seiner Studien als Hofkammer-Sekretair angestellt. Doch hatte sich bei ihm schon früh die Neigung zu künstlerischen Beschäftigungen hervorgethan; der Aufenthalt in dem glücklichen Heidelberg war es vornehmlich, was diese Neigung mächtig zur Blüthe trieb. Dort stehen dem Schauenden die mannigfaltigsten Bilder einer so grossartigen wie anmuthvollen Natur gegenüber. Zwischen grünen Bergen zieht sich, in weiteren und engeren Windungen, bald von sammtenen Matten eingefasst, bald tiefrothe Sandsteinfelsen in seinen Fluthen widerspiegelnd, der Neckarstrom hin. Ein Kastanienwald, der aus einer südlichen Zone hieher versetzt zu sein scheint, umgürtet das alte Heidelberger Schloss; weiter hinauf am Berge und über die andern Höhen und Thäler des Gebirges breitet sich Eichen- und Buchwald. Aller Orten zwischen den Bergen begegnet man Quellen und Bächen, die plätschernd theils zum Neckar, theils zum Rheinthal hinaus eilen, hier eine heimliche Waldwiese bewässernd, dort unter Gestrüpp und Schlingpflanzen hinmurmelnd, dort die Räder einer einsamen Mühle treibend. Von den Höhen am Rande des Gebirges blickt man über die weite Ebne, welche der Rhein durchströmt; Weingärten, reiche Saatfelder, mit Obst- oder Wallnussbäumen besetzt, Städte und Dörfer, oft mit lustigen Hopfenpflanzungen umgeben, erfüllen die Ebne, welche jenseit des Rheins durch die duftig blauen Berge des Hardtgebirges abgegrenzt wird. In Heidelberg bedarf es nur eines Ganges von zehn Minuten, wenn man

Verlangen trägt, sich in die Stille und Abgeschiedenheit der Natur zu versenken. Wenn der Student mit seinem Pandektenheft ins Collegium geht, da schauen Berg und Bäume fröhlich in die Strasse nieder und rufen ihm ihren frischen Morgengruss zu; da ist es schon Manchem geschehen, dass er den Katheder des Professors vergass und wohlgemuth hinauseilte, sich ins Grüne zu lagern und den geheimnissvollen Lehren zu lauschen, welche der Geist der Natur für den verwandten Menschengeist bereit hat. Auch Ferdinand Kobell folgte dieser Stimme. Er war nicht müssig in Heidelberg; aber das Zeichenbuch ward ihm lieber als das Pandektenheft. Er liess es sich angelegen sein, die Bilder, die ihm draussen entgegentraten, mit Stift und Pinsel festzuhalten, das rastlos stille Walten der Natur im engumgrenzten Raume, in künstlerischer Gemessenheit wiederzugeben. Er hatte keinen Lehrmeister bei diesen Studien, aber die Natur war seine Lehrerin; mehr und mehr verstand er ihre Sprache und stets sichrer und deutlicher wurden die Entwürfe, in denen er diese Sprache auszudrücken suchte. Er war, neben seinen wissenschaftlichen Studien, schon ein ganz tüchtiger Landschafter geworden.

Doch waren alle diese Bemühungen vorerst ohne weitern Erfolg. Nachdem er Heidelberg verlassen, musste er, wie bereits bemerkt, in die amtliche Laufbahn eintreten. Jetzt blieben ihm nur wenig einzelne Stunden übrig, in denen er sich, ganz insgeheim, an seiner künstlerischen Thätigkeit vergnügen durfte. Dem Vater des jungen Hofkammer-Sekretairs konnte eine Leidenschaft wenig zusagen, welche alle Pläne, die er für das Wohl des Sohnes mit kluger Umsicht ins Werk gerichtet, zu zerstören drohte. Denn in der That, wenn überall die Wahl eines künstlerischen Berufes zweideutig und selbst gefahrvoll ist, so musste sie für die Verhältnisse jener Zeit und jener Gegend ganz besonders ungünstig erscheinen. Die Pfalz fing erst an, sich allmählig von den unsäglichen Leiden zu erholen, die über sie durch die Kriege, fast ein ganzes Jahrhundert hindurch, heraufgeführt waren. Die materiellen Interessen waren durchaus vorherrschend; es fehlte sowohl an Mitteln, sich künstlerisch einzurichten, als auch an Sinn für die Bedeutung der Kunst. Die Städte, das junge Mannheim nicht ausgenommen, waren arm, der Adel ohne höhere Bildung, der Glanz der Klöster, die einst der Kunst eine so reichliche Förderung gewährt hatten, war lange verschwunden; und was als das Schlimmste bezeichnet werden muss, die Kunst selbst war derjenigen Verderbniss und Entnervung verfallen, welche ihr die allgemeine Herrschaft des damaligen französischen Geschmackes bereitet hatte, so dass die wenigen Freunde des Schönen sich fast ausschliesslich nur den Werken der älteren Meister, die so hoch über denen der Gegenwart standen, zuwandten. Nur der Kurfürst allein, Karl Theodor, der im Jahre 1742 zur Regierung gelangt war, bemühte sich, für die Pflege einer höheren geistigen Bildung in seinem Staate zu sorgen. Nur von ihm konnte dem künstlerischen Talente, welches unter den ungünstigen Zeitverhältnissen und unter dem wider Willen getragenen Drucke der Amtsgeschäfte zu verkümmern drohte, Hülfe kommen, — und sie kam. Es fand sich, im Jahre 1762, die Gelegenheit, ihm einige Arbeiten des Hofkammer-Sekretairs vorzulegen. Er erkannte das darin ausgesprochene Talent, entband diesen seiner Amtsgeschäfte, und setzte ihn durch eine Pension, die er ihm grossmüthig aus seiner Privatkasse bewilligte, in den Stand, sich vollständig für den künstlerischen Beruf auszubilden.

Ferdinand Kobell, bis dahin ohne alle künstlerische Unterweisung, besuchte nunmehr zunächst die Kunstakademie von Mannheim, welche damals unter der Direction des berühmten Bildhauers Peter Verschaffelt stand. Er durfte seine Träume verwirklichen, sich frei und rückhaltlos dem Berufe hingeben, für welchen ihn die Natur bestimmt hatte, durfte alles das nachholen, was bisher. bei dem ungeregelten Gange seiner künstlerischen Beschäftigungen, versäumt sein mochte. Doch sollte er auch jetzt noch den wichtigsten Theil seiner Ausbildung dem eignen Talente zu verdanken haben. Er fand in Mannheim keinen Landschaftsmaler, der ihn in die Eigenthümlichkeiten dieses besonderen Faches der Kunst hätte einführen können. Er blieb in diesem Bezuge, ausser auf die Natur, nur auf die Vorbilder älterer Meister, welche die Gallerie von Mannheim enthielt, angewiesen; doch stand ihm bei dem Studium dieser Werke der Rath seines Freundes, des Gallerie-Inspektors Franz Pichler, hilfreich zur Seite, indem der letztere, zwar selbst kein ausübender Künstler, dem jungen Landschaftsmaler all seine Bemerkungen über das Aesthetische und Technische der Vorbilder gern mittheilte. Als Beschluss der Studienzeit ist eine Reise nach Paris zu nennen, welche Kobell als Begleiter des kurfürstlichen Gesandten am französischen Hofe, des Grafen von Sickingen, im Jahre 1768 antrat. Er verweilte in Paris achtzehn Monate.

Nach seiner Rückkehr ward Kobell zum kurfürstlichen Hofmaler und zum Professor an der Mannheimer Akademie ernannt. Von dieser Zeit ab lebte er still in seiner Vaterstadt, eifrig thätig in seinem schönen Berufe, allgemein geschätzt wegen seiner Arbeiten, von den ihm Näherstehenden wegen seiner liebenswürdigen Persönlichkeit hoch verehrt. Doch sah er sich im Jahre 1793 durch die Unruhen des Kriegs veranlasst, Mannheim zu verlassen; er ging nach München, wo er, nach dem Tode des Direktors der Mannheimer Gallerie, J. F. von Schlichten, dessen Stelle erhielt. Er starb am 1. Februar 1799.

Ein sehr grosser und wohl der bedeutendste Theil von Kobell's künstlerischer Thätigkeit bestand in der Anfertigung radirter Blätter; man zählt deren 242, theils von kleinerem, theils von grösserem Format. Neben einigen Reihefolgen mit figürlichen Darstellungen enthalten sie fast sämmtlich Landschaften. Die Daten, mit denen sie versehen sind, reichen vom Jahre 1769 bis zum Jahre 1796. Man sagt, dass die freundschaftliche Verbindung, welche Kobell in Paris mit dem berühmten Kupferstecher Johann Georg Wille und mit dem, besonders im Fache der Aetzkunst namhaften Philipp Parizeau eingegangen war, ihn vorzugsweise dazu veranlasst habe, sich mehr der Radirnadel als des Pinsels zu bedienen. Ohne Zweifel wird diese Angabe begründet sein, und gewiss muss ein solches Verhältniss für ihn sehr vortheilhaft gewesen sein, sofern es sich um die gründliche Aneignung der gesammten Technik des Radirens und Aetzens handelt. Dennoch müssen wir annehmen, dass ein tieferer Grund vorhanden war, der Kobell mehr zu der bloss zeichnenden Darstellung als zu derjenigen führte, welche sich des umfassenderen künstlerischen Mittels der Farbe bedient. Es ist in der That vorauszusetzen, dass sein Talent eine gewisse Beschränkung hatte, dass es ihn mehr dahin trieb, die landschaftliche Composition als solche, die Umzeichnung ihrer Formen, die Licht- und Schattenwirkung, sowie das Spiel des Helldunkels, — mit einem Worte: die allgemeinen Grundzüge der künstlerischen Darstellung aufzufassen und wiederzugeben, als dieselbe zugleich auch zum weichen, quellenden Leben

zu erwärmen. Und mehr als wahrscheinlich ist es, dass auf eine solche Richtung sein ungeregelter Bildungsgang und die immerhin späte Zeit, in welcher er sich erst ausschliesslich der Kunst widmen durfte, den wesentlichsten Einfluss hatten. Denn so hoch auch die Kraft des Genies zu verehren ist, so bedarf dasselbe dennoch, um vollendet in die Erscheinung treten zu können, einer frühen und folgerechten Gewöhnung, welche ihm die äussern Mittel der Darstellung zu einer leicht fliessenden Sprache macht; wir sehen es an allen, auch den bedeutendsten Künstlern, die erst im vorgerückten Alter in ihren Beruf eintraten, dass ihren Werken mehr oder weniger die Andeutung einer skizzenhaften Behandlungsweise bleibt. Um so mehr aber werden wir den richtigen Tact anerkennen müssen, der Kobell vorzugsweise in einem Fache wirksam sein liess, welches die Ansprüche, denen zu genügen er möglicherweise nicht im Stande war, fernhielt und, obschon in enger gezogenen Grenzen, die anmuthigste Entwickelung seiner eigenthümlichen Richtung und seines eigenthümlichen Talentes gestattete. Wir werden annehmen müssen, dass sein Aufenthalt in Paris und das dortige, eben angeführte Verhältniss ihm das Wesen seines künstlerischen Berufs nur zum klareren Bewusstsein gebracht habe.

Wie indess diese Verhältnisse zu betrachten sind, jedenfalls gehören Kobell's Blätter zu den bedeutendsten Radirungen im landschaftlichen Fache. Er schliesst sich mit ihnen, obwohl mehr als ein halbes Jahrhundert dazwischen liegt, unmittelbar den ähnlichen Leistungen an, welche die holländischen Meister uns hinterlassen haben; er ist der erste, der unter den Deutschen mit umfassenden Arbeiten solcher Art auftrat. Die glücklicheren Arbeiten der Holländer reichen bis in den Beginn des achtzehnten Jahrhunderts herab; unter den Deutschen zählt Kobell nur sehr wenig Vorgänger, die auf eine höhere Bedeutung Anspruch haben. Die beiden Scheits, Matthias und Andreas, um den Schluss des siebzehnten Jahrhunderts thätig, sind als solche noch nicht anzuführen; Joachim Franz Beich (1665—1748) und Peter von Bemmel (1689—1754) haben mehrere geistreiche Blätter hinterlassen, die jedoch bei diesem das Gepräge eines nur skizzenhaften Entwurfs tragen, bei jenem nicht frei von conventioneller Behandlung sind; unter den Blättern eines näheren Zeitgenossen von F. Kobell, des Franz Edmund Weirotter (1730—1773), finden sich auch nur wenige, die in edler Radirmanier durchgeführt sind. U. dgl. m. Ja, wir müssen hinzufügen, dass Kobell überhaupt als derjenige zu bezeichnen ist, der die landschaftliche Radirung, was die äusseren Elemente der Darstellung anbetrifft, zuerst auf umfassende Weise zu einer eigentlich vollendeten Durchbildung gebracht hat. Wenigstens finden sich bei den grossen holländischen Landschaftern des siebzehnten Jahrhunderts nur einzelne Blätter, in denen eine solche Behandlung erstrebt ist, die somit eine eigentlich künstlerische Beschlossenheit haben, während bei weitem die Mehrzahl durchgehend nur auf die Andeutung einer malerischen Wirkung hinarbeitet und sich mehr nur als Entwurf zu einem Gemälde, denn als ein selbständiges und für sich gültiges Ganze zu erkennen giebt. So ist es z. B. bei den meisten der im Uebrigen so geistvollen Blätter des Anton Waterloo der Fall, von denen nur einige wenige eine wirklich plastische Durchbildung zeigen; so noch ungleich mehr bei den wenigen schönen Entwürfen, die von Jakob Ruisdael radirt sind; so selbst bei den Blättern von Hermann Swanevelt, obgleich dieser mit vorzüglichem Glück auf Massenwirkung und allgemeine

Haltung hinzuarbeiten versteht. U. s. w. Eine wesentliche Ausnahme macht eigentlich nur Aldert van Everdingen, der in seinen anziehenden Blättern von vornherein mehr die Zeichnung in ihrer Selbständigkeit als jene Andeutung einer malerischen Wirkung im Sinne hat, und der in der zierlichen Bestimmtheit der Umrisslinien, in der plastischen Modellirung an Fels und Bäumen vorzüglich ausgezeichnet ist. In diesen Elementen der Behandlung sind Everdingen's Blätter als die wichtigsten Vorbilder, welche Kobell vorlagen, zu nennen; aber auch sie wiederum enthalten häufig mehr nur die Angabe der Composition, als dass in ihnen überall die Mittel, welche schon die Zeichnung an sich gewährt, und besonders die ganze Wirkung des Helldunkels, zur vollkommenen Erscheinung kämen.

Doch nicht bloss in der gründlicheren Feststellung der Technik beruht die Bedeutung von Kobell's Radirungen; sie sind zugleich die schönsten Zeugnisse für das neue sinnvolle Eingehen auf das stille Wirken der Natur in ihrer schlichten Reinheit, welches zu jener Zeit in Deutschland erwachte, welches die Fesseln des französischen Geschmackes, der selbst in Wiese und Wald seine knechtische Unnatur hinausgetragen hatte, von sich warf und den neuen Aufschwung der Kunst einleitete, dessen wir uns heutiges Tages erfreuen. Wir haben Kobell mit seinen Radirungen als einen der glücklichsten Vorkämpfer für solche Bestrebungen anzuerkennen; seine Wirksamkeit musste um so grösser sein, als das scheinbar kleine Fach, welches seine vorzüglichste Thätigkeit ausmachte, die zahlreichste Verbreitung seiner Leistungen gestattete. Man hat es beklagt, dass Kobell, ausser jener Reise nach Paris, die deutsche Heimat nicht verlassen, dass er namentlich nicht in dem glänzenden Italien seine künstlerischen Studien gemacht habe; man meint, sein Talent würde sich dann in grösserem Reichthum entfaltet haben; aber es dürfte sehr in Frage zu stellen sein, ob eine grössere Mannigfaltigkeit der Erscheinungen nicht vielleicht seinen Blick verwirrt, nicht die Reinheit, die keusche Naivetät der Auffassung, die in seinen Blättern vor Allem so anziehend wirkt, getrübt haben möchte. Auch bot ihm schon seine nächste Heimat des Schönen und Anmuthigen gar viel. Ja, es ist fast auffallend, dass er die vorzüglich grossartigen, die vorzüglich malerischen Bilder, die sich ihm bei den Spaziergängen und bei kleinen Studienreisen in der Heimat selbst darbieten mussten, keineswegs so benutzt hat, wie es unzweifelhaft ein Landschaftsmaler des heutigen Tages thun würde. Wir finden in seinen Radirungen Nichts, was an die wundersame Romantik des Heidelberger Schlosses, das in seiner Zerstörung einen so mächtig phantastischen Reiz ausübt, erinnerte; Nichts, was etwa dem zweiten Glanzpunkte des Neckarthales, der Gegend von Neckarsteinach, entnommen wäre; Nichts, was auf die so ganz eigenthümlich malerischen Theile des Hardtgebirges, namentlich auf die Umgebungen von Anweiler, oder was auf die weiter nördlich belegenen romantischen Theile des Rheinthales hindeutete. Im Gegentheil zeigt sich bei Kobell, bis auf einzelne Ausnahmen, die durch einen, hievon ganz verschiedenartigen Einfluss hervorgebracht sind und von denen weiter unten die Rede sein wird, eine sehr entschiedene Vorliebe für die einfachste landschaftliche Situation. Von der sogenannten heroischen oder allgemeiner, von der idealischen Landschaft finden wir nur vorübergehende Andeutungen in seinen Blättern; es ist die Natur in ihrer grössten Einfalt und Stille, die Verbindung derselben mit dem schlichtesten menschlichen Verkehr, was er am häufigsten und mit vorzüglichstem Glücke darstellt.

Eine solche Richtung der landschaftlichen Darstellung war aber durchaus nothwendig, wenn überhaupt mit Erfolg ein reineres Streben in das betreffende Kunstfach eingeführt werden sollte; man konnte von der Unnatur nur frei werden, indem man mit voller Absicht und Entschiedenheit auf die naivste Natürlichkeit der Natur zurückging. Dasselbe Bestreben tritt uns zu jener Zeit in Deutschland auch in andern Beziehungen und in nicht minder anerkennungswürdiger Weise entgegen. Für das Fach der figürlichen Darstellung erinnere ich hier nur an die unnachahmliche Naivetät, durch welche Chodowiecki's Kupferblätter einen so hohen Werth behalten. In der Poesie zeigt sich ganz dieselbe Auffassung der Natur. Hier klingt sie schon im Anfange des Jahrhunderts durch den, mit Unrecht fast vergessenen Brockes herein; entschiedener bei Kleist; ihren Culminationspunkt erreicht sie in Göthe's Werther (1774). Die Naturschilderungen, die zu den wesentlichsten Schönheiten des Werther gehören, sind in der That den Darstellungen, welche Kobell mit Vorliebe giebt, auffallend verwandt; auch ist hier ein völlig gleiches Verhältniss zu den Bildern der Natur, welche dem Dichter bei der Abfassung seines berühmten Buches vorschwebten. Es ist bekannt, dass die Lokalität und die damaligen geselligen Verhältnisse von Wetzlar die Grundlage zum Werther ausmachen. Wer das liebliche Thal des Lahnflusses kennt, in welchem Wetzlar liegt, findet es vielleicht ähnlich auffallend, dass Göthe uns durchweg nur in die schlichtesten und stillsten Situationen jener Gegend einführt, dass er Alles, was einen höhern, romantisch landschaftlichen Reiz darbietet, ganz unberührt lässt, und dass sich in seinem Buche auch nicht die leiseste Hindeutung auf so glänzend malerische Punkte, wie die Gegend des unfern belegenen Weilburg oder wie die von Limburg, findet.

Bei solcher Richtung erscheint Kobell jedoch durchaus nicht als einseitiger Naturalist; im Gegentheil tritt in seinen Radirungen durchweg die vollste und gemessenste künstlerische Besonnenheit hervor. Hierauf deutet schon, was oben über das Allgemeine der technischen Durchbildung seiner Blätter gesagt ist. Auch lässt sich in den letzteren ein klar vorschreitender Bildungsgang ziemlich deutlich verfolgen. Wir sehen, wie er sich, allerdings zwar auf der Grundlage einer selbständigen Naturanschauung, durch das Studium der älteren Meister zum vollkommenen Bewusstsein über die Grundsätze seiner Kunst entwickelt. So tragen zunächst diejenigen Arbeiten, die in der Zeit seines Pariser Aufenthaltes und in den nächstfolgenden Jahren gefertigt wurden, das Gepräge der holländischen Landschaftschule, die als ein gewiss sicherer und gültiger Wegweiser betrachtet werden muss, wenn man die ruhige Einfalt der Natur auf künstlerische Weise zur Darstellung bringen will. Hieher gehören auch die wichtigeren unter den Blättern, in welchen Kobell figürliche Darstellungen gegeben hat. Dann wendet er sich auf eine kurze Frist derjenigen Richtung der Landschaft zu, welche die Natur in einer mehr idealen Weise, mehr nach dem Vorbilde der Gegenden Italiens, behandelt und welche besonders durch die beiden Poussins und deren Nachfolger vertreten wird. In dieser Periode tritt Kobell allerdings mehr oder weniger aus seiner sonstigen Eigenthümlichkeit heraus; doch auch in den Darstellungen dieser Zeit erscheint die ihm eigne Einfachheit der landschaftlichen Situation zumeist vorherrschend. Bald aber verlässt er auch diese Richtung und zeigt sich nunmehr in seiner vollen Selbständigkeit, die mit grösserer oder geringerer Entschiedenheit nur das Vorbild der heimischen Natur befolgt.

Einzelne unter den Blättern seiner dritten Periode enthalten zwar Compositionen, die wiederum auf eine gewisse Grossartigkeit des Eindruckes hinzuarbeiten scheinen, aber auch hier ist die Fassung so, dass sie dennoch dem einfach schlichten Verkehr des Lebens und Daseins nahe gerückt werden. So behalten z. B. seine grösseren Darstellungen von Wasserfällen durch den malerischen Bau der Holzbrücken, die er hier über das Wasser führt, ganz das Trauliche, menschlich Gemüthliche, was auch seine schlichtesten Scenen so ansprechend macht.

Ferner ist zu bemerken, und hierin besteht wieder ein sehr wesentlicher Vorzug seiner Blätter, dass sie durchweg ein vollendetes, in sich beschlossenes künstlerisches Ganzes ausmachen. Wie einfach die Scene der Natur oder des in ihr vorgehenden menschlichen Verkehrs, die er uns vorführt, auch sein mag, überall hat sie ein bestimmt charakteristisches Gepräge, überall spricht sich in ihr eine entschiedene Stimmung aus, überall ist sie vollkommen ausgerundet und beendet. Die Linienführung erscheint durchweg harmonisch, Licht und Schatten und Alles, was dem Elemente des Helldunkels angehört, durchweg in gemessener Haltung. Alles in seinen Blättern ist freie und wahre künstlerische Conception. Er hat fast nie eine sogenannte Vedute gefertigt, fast nie eine vorhandene Scene der Natur für seinen Bedarf ohne Weiteres nachgeschrieben. Ja, er ging in dieser freien Auffassung der Natur so weit, dass er, seit er von seiner Pariser Reise zurückgekehrt war, kaum noch Studien nach der Natur machte; nur Einzelheiten, deren er etwa für die Vorgründe der Bilder bedurfte, pflegte er seit dieser Zeit nach der Natur zu zeichnen; im Uebrigen war er nur bemüht, ihre Erscheinungen mit dem Auge aufzufassen und unmittelbar dem Gedächtnisse einzuprägen, indem er gern äusserte, dass man mit jenen Studien doch nie der Wirklichkeit nahe komme und dass sie nur als ein Spott auf das Vermögen der Kunst erschienen. Gleichwohl spricht sich auch im Einzelnen seiner Darstellungen die feinste Beobachtungsgabe aus, und nicht minder ein sehr glücklicher Sinn, das Einzelne in seiner Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit mit den beschränkten Mitteln der Radirnadel charakteristisch anzudeuten. Alles dieses hat unsern Künstler zu einer feinen stylistischen Behandlung der Landschaft geführt, wie solche bei der künstlerischen Darstellung überhaupt, besonders aber bei der ebengenannten beschränkteren Darstellungsweise nöthig ist.

Hiebei darf indess nicht verschwiegen werden, dass Kobell in dieser Stylistik zuweilen um einen Schritt zu weit geht, dass das Streben nach Gemessenheit seiner Darstellung zuweilen eine, wenn auch nur leise Andeutung von conventioneller Manier giebt. Dies zeigt sich besonders da, wo er sich bemüht, das Laub der Bäume in grösseren Massen zusammenzuhalten und solchergestalt eine mehr plastische Wirkung hervorzubringen. Ohne Zweifel erklärt sich dieser Uebelstand — denn so müssen wir es allerdings nennen — zunächst durch die eben angeführte Weise des Studiums, welche er in der langen Zeit seiner späteren künstlerischen Thätigkeit befolgte. Wie lebendig er das unmittelbare Vorbild der Natur wiederzugeben vermochte, ergiebt sich, um nur Ein Beispiel anzuführen, aus dem schönen Blatte von seiner Hand, welches die Inschrift führt: „Im Neckarauer Wald. 1779. Ferd. Kobell." Dies Blatt erscheint, ausnahmsweise, als ein blosses Studium, es hat auch nicht die volle Beschlossenheit, die sonst seinen Arbeiten eigen zu sein pflegt; dafür aber tritt hier

die meisterlichste Freiheit in Auffassung und Behandlung hervor. Aber indem Kobell im Ganzen, wie bemerkt, mehr mit dem Auge als mit der Hand studirte, indem er dem Gedächtnisse vielleicht zu viel zutraute, gerieth er dahin, wiederum in Etwas von der vollen Naturwahrheit abzuweichen. Doch ist auch für diese Erscheinung noch ein tieferer Grund zu suchen. Kobell steht erst im Beginn einer neuen und freiern Zeit; es ist, in Gemässheit aller menschlichen Entwickelungs-Verhältnisse, sehr natürlich, dass er die Gesetze der alten nicht mit einem Schlage vollständig abzuschütteln vermochte, dass diese Gesetze auch noch auf ihn, obschon er ihr Gegner war, eine leise, doch immerhin erkennbare Nachwirkung äusserten. So löst sich von selbst der Widerspruch, dass er, für die freie Naturwahrheit in der Kunst mit glücklichstem Erfolge wirkend, dennoch zugleich unter dem Einflusse einer in Etwas conventionellen Naturauffassung erscheint.

Doch ist dieser Uebelstand schon an sich nur gering und zugleich, wie bemerkt, unmittelbar mit einem sehr gültigen Streben verbunden. Er tritt aber noch ungleich mehr zurück, wenn man die anderweitigen, so erheblichen Vorzüge der Kobell'schen Blätter, von denen bereits die Rede war, in Erwägung zieht. Blickt man gar auf andre Arbeiten, die gleichzeitig mit diesen im Fache der landschaftlichen Radirung entstanden, so wird man sehr geneigt, den kleinen Fehler völlig zu übersehen. Man vergleiche z. B. die berühmten Radirungen des Salomon Gessner mit den seinigen. Auch hier sehen wir ein ausgezeichnetes Talent für landschaftliche Darstellung, auch hier in einigen wenigen Blättern eine freie Wahrheit in Auffassung und Behandlung; aber bei Weitem die Mehrzahl von Gessner's Blättern verliert sich in eine süssliche Sentimentalität, welche die keusche Einfalt der Natur aufs Neue, und zwar in sehr durchgreifender Weise, in conventionelle Bande schlägt.

So nehmen Kobell's Radirungen eine durchaus ehrenvolle und bedeutsame Stelle in der Geschichte der neueren Kunst ein. So gewähren sie dem Freunde der Darstellungen einer schlichteren Natur einen vorzüglich reichhaltigen und nachwirkenden Genuss. So sind sie, wie wenig andre ihres Faches, sehr wohl geeignet, dem jungen Künstler zum Studium zu dienen, ihm über die wichtigsten Punkte, welche bei der landschaftlichen Zeichnung zur Sprache kommen müssen, mannigfachen Aufschluss zu gewähren, und nicht minder auch in den Kunstschulen als höchst brauchbare Vorbilder benutzt zu werden. Der neue Abdruck der Platten, die sich von ihm erhalten haben, wird demnach ohne Zweifel mit Beifall aufgenommen werden. Es sind dieselben, die bereits im Jahre 1809 bei J. F. Frauenholz in Nürnberg, unter dem Titel: „*Oeuvre complet de Ferdinand Kobell*" etc., doch nur in einer sehr geringen Auflage erschienen. Eine kleine Anzahl andrer Platten war bereits früher in Paris herausgegeben; es scheint, dass diese untergegangen sind. Dasselbe ist mit Zuversicht von den Platten andrer Kobell'schen Radirungen anzunehmen. Ein Verzeichniss der sämmtlichen Radirungen Kobell's, in welchen die Platten des ehemals Frauenholz'schen Verlags durch ein Sternchen bezeichnet sind, ist von einem vieljährigen Freunde des Künstlers bearbeitet und mit biographischen Nachrichten über den letztern im Jahre 1822 herausgegeben. Es führt den Titel: „*Catalogue raisonné des estampes de Ferdinand Kobell. Par Etienne Baron de Stengel.*

BERICHTE UND KRITIKEN.

1842 — 1843.

Lithographie. — Berlin.

(Kunstblatt 1842, No. 13.)

.... Ich habe eines trefflichen künstlerischen Unternehmens von zunächst vaterländischem Interesse zu gedenken, das sich gegenwärtig hier vorbereitet. Dasselbe betrifft die Herausgabe von lithographirten Bildnissen der preussischen Könige in ganzer Figur, nach Originalgemälden, welche sich in den königlichen Schlössern befinden. Der Baron Stillfried, der durch verschiedne vaterländisch-artistische Unternehmungen, namentlich durch seine Denkmäler des Hauses Hohenzollern, ehrenvoll bekannt ist, veranstaltet dies Unternehmen; der Lithograph V. Schertle hat die Ausführung der Blätter übernommen. Ich hatte kürzlich Gelegenheit, die fast vollendete Steinzeichnung zu dem Bilde Friedrich's I., nach dem meisterhaften Gemälde von A. Pesne im weissen Saale des hiesigen königlichen Schlosses, zu sehen; sie verspricht eine höchst gediegene Erfüllung der Aufgabe. Schertle hat sich seither längere Zeit in Russland aufgehalten; in seinen Mappen sah ich eine grosse Anzahl der von ihm ausgeführten, durchweg meisterhaften Lithographieen, so z. B. eine bedeutende Reihe lebenvoller Bildnisse, die er, in Petersburg und in Warschau, unmittelbar nach der Natur auf den Stein gezeichnet hatte. Vornehmlich jedoch waren mir zwei seiner in Petersburg gefertigten Lithographieen interessant: die eine nach Raphael's Madonna aus dem Hause Abba, in der Gallerie der Eremitage, die, mit der grössten Zartheit durchgeführt, den Raphaelischen Geist noch besser wiederzugeben scheint, als der bekannte Stich von Desnoyers; die andre nach dem, durch Müller's Stich und zahllose Copien desselben so allgemein verbreiteten Brustbilde des Evangelisten Johannes von Domenichino, dessen Original sich gegenwärtig im Besitz der Kaiserin von Russland befindet. Müller's schöner Stich scheint das Original in etwas flacher Idealität aufgefasst zu haben; in dieser Lithographie tritt alles Mark und die Kraft, überhaupt die ganze eigenthümliche Behandlungsweise des Domenichino aufs Ueberzeugendste hervor. Es wäre im höchsten Grade wünschenswerth, diese trefflichen, gegenwärtig nur im russischen Kunsthandel befindlichen Blätter auch im deutschen Kunsthandel verbreitet zu sehen. Vielleicht entschliesst sich der Künstler zu einer Wiederholung derselben, die sie auch für uns allgemeiner zugänglich machen könnte.

Mittheilungen aus Berlin.

(Kunstblatt 1842, No. 74.)

Ein grosser künstlerischer Genuss ward uns vor Kurzem zu Theil, indem der Professor Rauch die sechs in Marmor gearbeiteten Kolossalstatuen der Victorien, welche für die Walhalla des Königs von Bayern bestimmt und nunmehr vollendet sind, vor ihrer Absendung öffentlich ausstellte. Seit einer Reihe von Jahren war Rauch mit diesen Arbeiten beschäftigt gewesen; wir hatten früher wohl bereits Gelegenheit gehabt, eine oder die audre Statue, theils im Modell, theils im vollendeten Steinbilde zu sehen; jetzt ward uns die Freude, den ganzen Cyklus überblicken und über die neue Meisterschaft, die sie uns darlegen, und über die geistreich wechselnden Modificationen Einer Grundidee, die in ihnen entwickelt ist, ein bestimmtes Urtheil fassen zu können. In der That wirkt zunächst dies Letztere, die geistvolle Weise, wie das gegebene Thema sechsfach verschieden variirt ist, so überraschend wie anziehend. Die Statuen der Victorien — Symbole des edelsten Strebens und des glücklichsten Erfolges — werden bekanntlich dazu dienen, an den Langwänden im innern Raume der Walhalla, an denen die Büsten der Gefeierten aufgestellt sind, bestimmte Abtheilungen zu bezeichnen und solchergestalt dem Auge feste Ruhepunkte zu gewähren; vor eine jede Wand werden ihrer drei zu stehen kommen. Dieser Zweck wäre zunächst durch eine einfache, mehr nur dekorative, mehr architektonisch strenge Behandlung zu erreichen gewesen; dabei aber wären die Gestalten nur allgemeine, nur äusserlich wirksame Symbole geblieben. Rauch wusste sie, ohne ihnen doch das nothwendig Gemessene ihrer Erscheinung zu nehmen, zugleich zu individualisiren; er wusste sie zu lebenvollen Wesen, die dem Menschen als freundliche Genien nahe sind, umzugestalten, wusste in ihnen den Begriff, das Gefühl, die Stimmung des siegreichen Strebens auf eindringliche und wirkungsreiche Weise zu verkörpern. Es ist Ein Gedanke, der ihnen zu Grunde liegt; aber er steigert sich vom leichten, seiner kaum noch bewussten Spiele bis zum tiefsinnigen Ernst. Diese Entwickelung und Durchbildung des Einen Gedankens durch eine Reihe von sechs lebenvollen Gestalten hat etwas eigenthümlich Poetisches; sie bringt eine Charakteristik hervor, die — im besten Sinne des Wortes — echt modern ist und desshalb unser Inneres mit verwandten und befreundeten Klängen berührt; dabei aber ist sie durchaus in derjenigen Würde und Idealität gehalten, deren für alle Zeit gültige und nothwendige Basis die Antike ist. Rauch hat, was zunächst das Aeussere der Anordnung betrifft, die Einrichtung getroffen, dass die Mitte einer jeden der beiden Wände durch eine sitzende Statue eingenommen wird, während die übrigen Statuen stehend dargestellt sind. Die mittlere Statue der einen Seite, mit welcher wir, wie es scheint, den Cyklus beginnen müssen, ist zart und jugendlich gehalten; in feinem, flüssigem Untergewande, den Mantel über den Schooss geworfen, sitzt sie leicht da, vorgewandt, fast spähend, als ob sie im Begriff sei, dem erkornen Lieblinge schnell, wie im Spiele, den Kranz aufzudrücken; es ist in dieser Gestalt eine fast wunderbare Grazie und Anmuth; die Zusammenwirkung der unbefangensten Naivetät mit dem vollen Adel des Styles bringt eine überaus liebliche Wirkung hervor. Die ihr zur Linken erscheint in äh-

licher Gewandung und auf ähnlich zarte Weise behandelt; den Mantel über den Arm geworfen, schreitet sie, wie im heitern Tanzschritt, dem Beschauer entgegen; auch ihre Erscheinung vergegenwärtigt noch den mühelosen Sieg, den die Gunst des Genius verleiht, aber es ist in ihr bereits die Vorempfindung desselben ausgedrückt. Die zur Rechten schreitet feierlicher, ruhiger, mehr gemessen; das Gewand ist bereits strenger, mehr wie für den Tempeldienst geordnet, ihr ganzes Wesen mehr den antiken Victorien verwandt; auch sie hält uns noch im Kreise jugendlichen Strebens, aber sie vergegenwärtigt schon ein höher erwachtes Bewusstsein. Noch höherer und bedeutsamerer Ernst durchdringt die drei Gestalten der andern Seite. Die mittlere, sitzende, ist ruhig harrend dargestellt; in reichen, harmonisch sich entwickelnden Linien legt das volle Gewand sich um ihren Körper; sie sitzt fest und ernst, und doch fühlt man in ihren Gliedern die Elasticität, dass sie schnell in feierlicher Erhabenheit unsern Blicken würde gegenüberstehen können; wir dürfen sie etwa als die vollkommne Sicherheit des Gelingens bezeichnen. Die ihr zur Rechten stehende Gestalt richtet sich in kühner Hoheit empor; sie hält den Kranz über ihrem Haupte und scheint im Begriff, sich selbst damit zu schmücken; ihre Glieder, ihre ganze Bewegung drücken die schönste jugendliche Kraft aus, sie selbst die Nähe an dem errungenen Ziele. Die zur Linken endlich erscheint in voller, majestätischer Gewandung, die in grossen, ernsten Linien niederfällt; ihr Haupt ist mit einem breiten Eichenkranze geschmückt und, wie unter der Last des Kranzes, ein wenig gebeugt; durch die Züge ihres Gesichtes geht ein leiser Hauch wie von schmerzvoller Ermüdung; sie schliesst die Gedankenfolge ab, und sie scheint es anzudeuten, dass der Sieg nicht ohne Opfer erkauft wird. — Rauch gilt grösstentheils nur als Meister im Fache der historischen Sculptur; die bei weitem überwiegende Zahl der Aufgaben, die ihm zu Theil geworden sind, gehört in dieses Fach, und die idealen Compositionen, welche dabei mehrfach an Sockel und Piedestalen angebracht sind, fallen wenigstens, wie es in der Sache liegen muss, minder ins Auge, wie hohe Schönheit sich auch schon in ihnen entfalten möge. (Ich erinnere in diesem Betracht nur an die, wiederum eigenthümlich bedeutungsvollen Victorien an dem Piedestal der Statue Bülow's, neben der Hauptwache von Berlin.) Die kolossalen Victorienstatuen für die Walhalla treten uns dagegen als ideale Gebilde von selbständiger Grossartigkeit entgegen und von einer Vollendung und Durchbildung, dass wir fortan in der That zweifelhaft sein müssen, in welcher Gattung der Sculptur wir die höchste Entfaltung seiner Meisterschaft suchen sollen. Denn so geistvoll der in diesen Statuen durchgeführte Gedanke ist, so innig ist das Leben, welches sie durchdringt, so gediegen der Adel und die Würde des Styles, in dem ihre Linien entworfen sind. Die Verschmelzung des klarsten Ebenmaasses mit der feinsten Beobachtung des Lebens, die sich hier auf eine Weise durchdringen, dass sie als der Ausfluss ein und desselben künstlerischen Gefühles erscheinen, bildet einen der wesentlichsten Vorzüge dieser Statuen. So gemessen die Linien sind, so ist doch jeder, auch der leiseste Uebergang, das zarteste Muskelspiel, wie der feinste Bruch der Gewandfalten, der Natur vollständig abgelauscht; der Weichheit und jugendlichen Elasticität des Nackten entspricht durchweg die bestimmte Charakteristik der Gewandstoffe, je nach ihrer grösseren Leichtigkeit, Schmiegsamkeit oder Schwere. Es ist wohl eine seltne Erscheinung in der Geschichte der Kunst, dass ein Mann,

der schon seit dreissig Jahren und länger als ein anerkannter Meister thätig ist, fort und fort zu einer höheren und stets gediegneren Entwickelung vorschreitet.

Der Erlös der eben genannten Ausstellung war für die Kasse des hiesigen Vereins für den Kölner Dombau bestimmt. Rauch hatte ausser den Victorien auch noch einige andre seiner neusten Arbeiten ausgestellt. So die Skizze zu dem Monumente Friedrich's des Grossen, welches unser König hier in Berlin errichten lässt, und das lebensgrosse Modell der Reiterstatue desselben Monuments, die aber in doppelter Lebensgrösse ausgeführt wird. Ueber diese Arbeiten sind vor Kurzem bereits einige nähere Andeutungen gegeben; wir konnten uns diesmal der hohen Würde, zu welcher Rauch den Styl der schlicht historischen (portraitartigen) Sculptur ausgebildet hat, in Musse erfreuen. Sodann ein Paar trefflich lebenvolle Marmorbüsten und die überaus liebliche Marmorstatue eines Knaben, der mit bittendem Ausdruck eine Schale emporhält. Diese kleine Statue beabsichtigt Rauch (nebst einer zweiten) der Kirche seiner Vaterstadt Arolsen zu schenken; sie soll, statt des sonst üblichen nüchternen Messingbeckens an den Kirchthüren zum Empfang milder Gaben dienen. Auch sie ist ein Werk von ähnlich meisterhafter Durchbildung, wie jene Victorienstatuen; ein Blick der Vergleichung auf sie und auf die Knaben des Franke'schen Monuments in Halle, die in zahlreichen Gypsabgüssen verbreitet sind, zeigt, wie viel höher der Standpunkt ist, den Rauch gewonnen, seit er jenes Monument gefertigt hat. Ueber den Ausdruck des Kopfes weiss ich nichts Besseres zu sagen, als was eine Dame, die mir zur Seite stand, fast unwillkürlich ausrief: „Wer möchte dem Knaben etwas abschlagen!"

Kupferstich.

(Kunstblatt 1842, No. 93.)

Bei J. Buddeus in Düsseldorf wird die Herausgabe eines katholischen Gebetbuches (des himmlischen Palmgärtleins) veranstaltet, welches sich einer sehr würdigen künstlerischen Zierde zu erfreuen haben wird. E. Steinle liefert die Zeichnungen zu den Blättern, die dasselbe begleiten sollen; von J. Keller werden sie in Kupfer gestochen. Steinle befolgt in diesen Darstellungen ganz diejenige Richtung, die sich mit kindlichem, frommgläubigem Gemüthe in eine stille Vergangenheit versenkt, und als deren vorzüglichster Repräsentant Overbeck zu nennen ist; es spricht sich darin ein so zartes Gefühl, eine so innige Hingebung aus, dass man zu lebhafter Theilnahme angezogen wird, auch wo man der Richtung selbst die Anerkennung versagen muss. Ebenso sinnvoll, wie die Arbeit des Zeichners, ist die des Kupferstechers; sie hat ebenfalls ein alterthümliches Gepräge, aber die Nadel bewegt sich mit solcher Zartheit, Klarheit und Grazie, dass diese Kupferstiche unter den Arbeiten ähnlicher Richtung in seltner Vollendung erscheinen. Uns liegen bis jetzt drei Blätter vor. Das vorzüglichst anziehende von diesen stellt die heil. Jungfrau, von andern Heiligen umgeben, dar; es ist in diesem Blatt eine anmuthvolle Feier, eine Vermählung von Grazie und Würde, eine Zartheit der Charaktere, wie

dergleichen in der That nicht häufig gefunden wird. Der Künstler ist hier völlig in seinem Elemente, und nur dem Christuskinde wäre eine etwas naivere Bequemlichkeit in der Stellung zu wünschen. Grosse Anmuth hat auch das zweite Blatt, welches die heil. Jungfrau, von musicirenden Engeln umgeben, im Palmengarten darstellt; doch tritt hier bereits (in den Bewegungen einiger Engel) manches Manieristische herein. Das dritte Blatt stellt den Heiland unter der Kelter dar. Wir wollen diesen Gegenstand nicht als unkünstlerisch verwerfen; hier aber vermisst man sehr entschieden, — wie sinniges Gefühl, wie viel Grazie selbst auch in dieser Composition ersichtlich wird, doch diejenige höhere Energie der Behandlung, welche einem Gegenstande von so kühner Symbolik für die Auffassungsweise unsrer Zeit allein die nöthige künstlerische Würde verleihen kann.

Radirung.

(Kunstblatt 1843, No. 5.)

Reinick's Liederbuch, in welchem die Vorderseite jedes einzelnen Blattes mit einer radirten Randzeichnung — jede von einem andern Künstler der Düsseldorfer Schule gefertigt — versehen ist, hat sich eines so allgemeinen Beifalls zu erfreuen gehabt und hat, wie es scheint, das Wohlgefallen an der schönen Kunst des Radirens auf's Neue so mannigfach verbreitet, dass der Verleger (J. Buddeus in Düsseldorf) sich bewogen gefunden hat, die Herausgabe eines zweiten Werkes von ähnlicher Einrichtung zu unternehmen. Format und Druck sind dieselben wie dort, auch der Titel — Lieder und Bilder —, welchen der äussere Umschlag des Reinick'schen Buches führte; das neue Werk schliesst sich dem letztern in Folge dessen als „zweiter Band" an. Von diesem ist so eben die erste Lieferung, 15 Blätter enthaltend, erschienen. Freilich ist zwischen beiden Bänden insofern ein nicht unerheblicher Unterschied, als der erste ein in sich zusammenhängendes Ganzes bildete. Die Gedichte mussten dort als die Hauptsache betrachtet werden; sie rührten durchweg aus der Feder des einen Verfassers (Reinick's selbst) her, gaben dem Ganzen eine durchgehend gleichmässige Stimmung und liefen in ununterbrochener Folge fort, so dass auch die Rückseite jedes einzelnen Blattes vollständig bedruckt war; demgemäss waren die Bilder in der That zumeist nur ein künstlerischer Schmuck, der den Text auf sinnvolle Weise umspielte. Der zweite Band dagegen ist ein Sammelwerk, dem jener innere Zusammenhang fehlt; er besteht aus einzelnen Blättern, von denen jedes nur ein einzelnes Gedicht behandelt; die Künstler haben sich Gedichte von den verschiedensten Verfassern nach beliebiger Wahl ausgesucht, und es ist sehr natürlich, dass hiebei die künstlerische Darstellung den Text in den meisten Fällen überwiegt; sie bildet die Hauptsache, und der Text steht zu ihr grossentheils nur in dem Verhältniss einer erläuternden Erklärung. — Diese Bemerkungen sollen indess keinen Tadel enthalten, sofern wir den zweiten Band in seiner Selbständigkeit betrachten. Im Gegentheil giebt demselben das überwiegende künstlerische In-

teresse und der Vergleich der verschiedenartigen Richtungen, die hier als solche schärfer hervortreten, auch seinen eigenthümlichen Reiz.

Die vorliegenden Blätter bieten uns bereits viel Interessantes und Bedeutendes. Vor Allem heben wir unter ihnen zunächst zwei Blätter von A. Schrödter hervor. Wie immer, so erscheint Schrödter auch hier durchaus meisterhaft in jener Stylistik, welche zu Darstellungen solcher Art erfordert wird, und welche allein eine gemessene Verbindung zwischen Druckworten und künstlerischer Umfassung derselben hervorbringen kann; die arabeskenhafte Anordnung der Composition, die ruhige, fast plastische Behandlung, die nirgend in die Gesetze des eigentlich Malerischen überstreift, die freie Sicherheit in der Führung der Nadel, alles dies ist hier gleich gediegen. Die höhere Weihe aber erhalten die Blätter durch jenen grossartig klassischen Humor, durch den Schrödter eine so unvergleichliche Stellung in der gesammten Geschichte der Kunst einnimmt. Das erste Blatt hat Claudius wohlbekanntes Rheinweinlied („Bekränzt mit Laub etc.") zum Gegenstande; ein grosser Römer, mit Eichenlaub bekränzt und eine Rose in seinen Fluten schwimmend, erscheint oben in der Mitte; die Verzierungen seines Fusses gehen in Ranken aus, aus denen sich Rebengewinde entwickeln; dazwischen erblickt man fröhlich heitre Gestalten, den kräftigsten und innigsten Lebensinteressen zugethan; unten sind die Philister dargestellt: links ein grämlicher Polyhistor (oder etwa ein Recensent?), der bei seinen „thüringischen" Flaschen nicht singen kann; rechts der „lange Herr Philister", der „nur Wind macht", wie ein reisender Englishman gekleidet, einen Blasebalg unter dem Arme und zu den fröhlichen Gestalten über ihm hinauflorgnettirend. Das andre Schrödter'sche Blatt behandelt ein kerniges Trinklied aus jener guten alten Zeit des heiligen römischen Reiches, ehe der dreissigjährige Krieg all seine verborgenen Schäden unheilbar aufgerissen hatte; hier baut sich aus den Ranken, die die Verse einschliessen, eine zierlich geschnitzte Holzlaube empor, und in dieser erblickt man eine Gesellschaft stattlicher Gesellen um einen Tisch mit Krügen und Gläsern, die das schöne Lied einträchtiglich singen. — Unter zwei Blättern von W. Camphausen zeichnet sich besonders das eine, das des „Reiters Morgenlied" („Morgenroth, leuchtest mir zum frühen Tod" etc.) zum Inhalt hat, durch treffliches Arrangement der Zeichnung und durch geistvoll gediegene Behandlung aus; der Maler hat zu den Darstellungen dieses Blattes, sehr passend zu dem Charakter des Liedes, das Kostüm des dreissigjährigen Krieges gewählt. — Andre interessante Darstellungen sind die von J. Fay (der Blumen Rache, von Freiligrath), die nur das elfenhaft Leichte des Gedichtes nicht genügend getroffen hat, H. Plüddemann (der nächtliche Ritter, von Uhland), E. Ebers, H. Ritter u. s. w. E. Steinbrück hat zu dem Kreuzfahrerliede aus Novalis' Ofterdingen eine Zeichnung geliefert, die ungemein anmuthig empfunden ist, doch in der künstlerischen Behandlung nicht genügend erscheint. C Clasen (das Himmelsmahl, von Pocci) bewegt sich mit Glück und Würde in derjenigen strengeren Darstellungsweise, die bei religiösen Gegenständen angewandt zu werden pflegt; A. Mülller dagegen (die Passionsblume, von v. Groote) erscheint ganz in jene befangene Stylistik der Italiener des vierzehnten Jahrhunderts, bei deren Betrachtung man nicht immer die Begriffe des Alters und der religiösen Weihe zu unterscheiden scheint, versenkt; — es macht in der That einen eigenthümlichen Eindruck, immer wieder eine längst verklungene Richtung solcher

Art zwischen den Aeusserungen eines naiv regen Lebens hervortauchen zu sehen. Endlich sind noch zwei vortreffliche Landschaften von E. W. Pose (der arme Sennabua, Volkslied) und J. W. Schirmer (künftiger Frühling, von Uhland) hervorzuheben; besonders die letztere erscheint in ungemein zarter und weicher Haltung, doch geht sie auch schon über die Grenzen der Radirung hinaus.

Für die zweite Lieferung dieses Werkes werden uns ebenfalls Arbeiten vorzüglicher und anerkannter Künstler verheissen. Der Beifall des Publikums wird diesem schönen Unternehmen nicht fehlen.

Neues aus Berlin.

(Kunstblatt 1843, No. 6.)

Unsre grosse Ausstellung, die sich diesmal beträchtlich in den Winter hereinzog, ist seit etlichen Wochen vorüber; der Ausstellungsreferent hat die wichtigsten Punkte, die bei der überaus grossen Anzahl der ausgestellten Gegenstände, vornehmlich der Gemälde, zur Sprache kommen mussten, den Lesern des Kunstblattes dargelegt. Die künstlerischen Interessen gehen allmählig in ihren geregelten Gang zurück, und selbst der grosse Meinungskrieg, der in den hiesigen Zeitungen, in den Salons der Laien und in den Ateliers der Künstler mit wundersamer Heftigkeit geführt ward, beginnt zu verhallen. Dieser Kampf der Meinungen und Ansichten, der einige Wochen lang so stark war, dass er fast die Kunde des glorreichen Friedens der Engländer mit dem himmlischen Reiche übertönte, hat in der That fast ein ebenso bedeutendes Interesse, als die Gegenstände, denen er galt; ich bin sehr geneigt, ihn als Zeugniss einer lebhaften Krisis, in der sich gerade jetzt die deutsche — oder wenigstens die norddeutsche — Kunst befindet, zu betrachten. Es galt nämlich einigen Hauptbildern der Ausstellung. Zu Anfang, nachdem Lessing's Huss auf dem Kostnitzer Concil erschienen war, schwärmte Alles für dies Bild; plötzlich wandte sich das Blatt, als die beiden grossen belgischen Bilder, von Gallait und de Biefve, eingerückt waren. Hier allein, so hiess es, sei wahre Malerei, wahre Kunst. Besonders unsre Maler traten mit dieser Behauptung auf; ja, es wird sogar mit Gewissheit behauptet, dass einige Zeitungsartikel, die sich sehr scharf für die Belgier und sehr scharf gegen Lessing äusserten, von einem unsrer ersten Künstler geschrieben seien. Natürlich kam es, als die Sache in solcher Weise öffentlich geworden war, zu sehr lebhaften Erwiderungen, Antikritiken u. s. w. Keine Partei, wie es scheint — und wie es in allen Meinungskämpfen der Fall zu sein pflegt — hat nachgegeben; aber die Zukunft wird die Lösung der Widersprüche bringen. Der Kampf selbst zeigt es, dass die Einseitigkeit der einen oder der andern Richtung — die es zwar nicht ausschliesst, dass diese eine Richtung in sich höchst vollendet sein könne, — zum Bewusstsein hervorgedrungen ist. Er ist nur das Seitenstück zu all den Kämpfen, welche unsre Zeit bewegen. Aber wo

Kampf ist, da ist Leben, da ist Process der Entwickelung. Die Kunstgeschichte unsrer Tage ist im Begriff, die Stufe, auf der sie sich seit etwa drei Lustren bewegt hat, zu verlassen und eine neue Stufe zu betreten. Mögen ihr die äusseren Verhältnisse fördersam entgegenkommen!

Einstweilen sind die beiden belgischen Riesenbilder auf Befehl des Königs noch besonders in der Rotunde des Museums aufgestellt worden. Die Ausstellungssäle der Akademie sind auf so kolossale Dimensionen nicht wohl eingerichtet. Zwar hatte man Alles gethan, um ein günstiges Licht und eine gute Uebersicht der Darstellungen zu Wege zu bringen; auch hatte man in der That, nach Aufhebung einiger Missstände, eine vortreffliche Beleuchtung möglich gemacht; indess war ein freierer Standpunkt noch wünschenswerth geblieben. Jetzt fällt das Licht etwas scharf von oben ein, durch die Mitte der Kuppel; dafür steht dem Beschauer nunmehr der mannigfaltigste Wechsel des Standpunktes frei. Und wirklich trägt diese neue Aufstellung nicht wenig dazu bei, um die grossartige historische Fülle und Energie, welche in beiden Bildern, bei aller Verschiedenartigkeit der Behandlung, durchgeht, vollständig auffassen zu können.

Eine interessante Ausstellung, leider nur von ein Paar Tagen, hatten wir kürzlich im Lagerhause, im Atelier des Professor Rauch. Dort war uns die Anschauung des Thonmodells zu dem Denkmale verstattet, welches Rauch im Auftrage des Königs für das Mausoleum zu Charlottenburg arbeitet. In diesem Mausoleum, wo die Königin Louise bestattet ist und wo sich jenes allbekannte Denkmal der Königin befindet, mit dem vor nunmehr dreissig Jahren Rauch's höherer Künstlerruhm begann, ist bekanntlich auch König Friedrich Wilhelm III., zur Seite seiner unvergesslichen Gemahlin, bestattet worden, und so soll dort auch sein Denkmal, dem ihrigen zur Seite, aufgestellt werden. Die Anordnung ist jenem ganz ähnlich und im höchsten Grade einfach. Etwas über lebensgross, ruht die Gestalt des entschlafenen Herrschers gerade ausgestreckt auf dem Lager. Er trägt die Generalsuniform, deren Insignien aber nur an Hals und Brust sichtbar werden. Ausserdem ist er in den einfachen Kriegsmantel gehüllt, in dem wir ihn bei seinen Lebzeiten so häufig gesehen haben, in dem seine Leiche auch auf dem Todtenbette ausgestellt war, und der zugleich, in schlichter und doch so beredter Symbolik, den ausharrenden Kämpfer für die Freiheit und für den Ruhm seines Staates bezeichnet. Das etwas gesenkte Haupt ist im kräftigsten Mannesalter aufgefasst; ein milder, versöhnungsvoller Ernst durchleuchtet auf eine wundersame Weise diese edlen und klaren Züge. Das Ganze ist, wie es aus der Aufgabe naturgemäss hervorgehen musste, durchaus schlicht und einfach entworfen, und dennoch ist in dem ruhigen Gange der Linien ein eigner feierlicher Wohllaut, der das Gemüth des Beschauers auf die wohlthätigste Weise berührt. Dabei zeigt sich in der Durchbildung des Stofflichen, wie überall in Rauch's neueren Werken, jene hohe Meisterschaft, durch welche allein der dargestellte Gegenstand uns in vollkommen individueller Freiheit und Lebendigkeit gegenübertritt. Es gewährte einen eigenthümlich erhebenden Eindruck, zu beobachten, wie jeder der Eintretenden im Anschauen des Denkmales sofort von einer ernsten, gehaltenen Stimmung ergriffen wurde; und nur mit leiser Stimme, von einer geheimen Ehrfurcht gefesselt, theilte man seine Bemerkungen über das schöne Werk einander mit.

Der Bildhauer J. Gebhard hat kürzlich vom Könige den Auftrag

erhalten, drei grosse Reliefs anzufertigen, welche an der hiesigen Werderkirche, und zwar an der äusseren Seitenwand, unterhalb der Fenster, angebracht werden sollen. Die Gegenstände dieser Reliefs, deren einige schon in leichten Skizzen auf unsrer grossen Ausstellung gesehen wurden, beziehen sich auf die mehrfach erfolgte Aufnahme protestantischer Emigranten, die ihre Heimat verlassen hatten und im brandenburgisch-preussischen Staate die Freiheit des Glaubens fanden, welche ihnen durch den Gewissensdruck im eignen Vaterlande versagt war. Es sind: die Aufnahme der französischen Protestanten, die bei Aufhebung des Edikts von Nantes aus Frankreich und vor den dortigen Verfolgungen geflüchtet waren, durch Friedrich Wilhelm, den grossen Kurfürsten; die Aufnahme der Salzburger Emigranten durch König Friedrich Wilhelm I., und die Aufnahme der Zillerthaler durch K. Friedrich Wilhelm III. Es ist höchst erfreulich, in diesen Gegenständen der Kunst eine Aufgabe gestellt zu sehen, welche der ächtesten historischen Bedeutung voll ist und, statt sich auf müssige Schaustellung einzulassen (womit man die Historie nur allzu oft abzufertigen liebt), vielmehr geradezu Momente hervorhebt, in denen sich der innere ethische Entwickelungsgang der Geschichte — und hier die ethische Grundlage für die Entwickelung des preussischen Staates — entschieden aussprechen muss.

Noch darf ich wohl eines absonderlichen neuen Kunstfaches gedenken, welches bei uns, die wir uns dessen früher nicht rühmen konnten, seit einiger Zeit ins Leben getreten ist. Ich meine die Karikaturen auf öffentliche, besonders politische Verhältnisse und Zustände, die in rascher Folge erschienen sind, seit die Bilder keiner Censur mehr unterliegen. Es liegt in der Natur der Sache, dass hier noch nicht mit einem Schlage der richtige Takt, und dass vornehmlich nicht durchweg jene gentile Behandlungsweise gefunden werden konnte, durch die allein die Satire eine höhere künstlerische Weihe zu erwerben vermag; sagt man doch überhaupt uns Deutschen nach, dass wir uns in öffentlichen Dingen noch immer leidlich ungeschickt gebahren. Auch ist noch kein eigentlicher Heros aufgetreten, der solchen Darstellungen ein entschieden charakteristisches Gepräge aufgedrückt hätte; noch Nichts von der solennen Meisterschaft, die sich z. B. in G. Schadow's (des Bildhauers) vier unvergleichlichen Karikaturen auf Napoleon kund giebt. Neben manchem Verfehlten und Schwachen sind aber doch auch schon recht tüchtige Blätter erschienen, Darstellungen, die ihr Ziel schon ganz sicher und eindringlich zu treffen wissen. Auch mag das als eine wesentliche Förderung zu nennen sein, dass die Inschriften der Bilder immer noch censirt werden müssen, dass man diese mithin lieber ganz weglässt und sich dafür bestrebt, in der selbständig künstlerischen Darstellung zu einem um so prägnanteren Ausdrucke zu gelangen. Immerhin — und alle übrigen Gesichtspunkte bei Seite gestellt — lässt sich wenigstens behaupten, dass der kecke Spott und die vergnügliche Bitterkeit dieser Blätter eine frische Lebensluft in alle die Regionen der Kunst bringen, die durch die unendliche Wehmuth der Romantik und durch die Darstellungen des Allertrivialsten schon in eine starke Stagnation übergegangen waren.

Walhalla in artistischer und technischer Beziehung, von Leo v. Klenze. Gross Royalfolio. 5 Bogen Text und 12 Kupfertafeln. München, in der lit. art. Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

(Kunstblatt 1843, No. 16.)

Herr von Klenze giebt in der siebenten und achten Lieferung seiner „Sammlung architektonischer Entwürfe" auf 12 Tafeln in gross Folio, nebst dem zugehörigen erläuternden Text, Risse und Ansichten der von ihm erbauten Walhalla, die zugleich als selbständiges Werk, unter dem vorstehenden Titel, erschienen sind. Bei dem grossen, nationalen Interesse, welches jenes majestätische Bauwerk gewonnen hat, wird diese Herausgabe gewiss den vielseitigsten Wünschen begegnen. Man kann das Bauwerk hier, in bequemer Uebersicht, in all seinen Einzelheiten prüfen; man wird auf die vorgeschriebenen Bedingnisse und auf die technischen und construktiven Gründe, auf denen die Behandlungsweise der Anlage beruht, zurückgeführt; und auch der Auswärtige, der das nunmehr in seiner ganzen Pracht vollendete Gebäude nicht zu sehen Gelegenheit hatte, kann sich aus diesen Blättern einen Begriff von seiner Einrichtung machen.

Der unterzeichnete Referent gehört zu denen, welche das Gebäude selbst nicht gesehen haben. Er nimmt indess keinen Anstand, sich über dasselbe, nach Maassgabe der vorliegenden Blätter, auszusprechen. Freilich kann kein Abbild eines grossartigen Bauwerkes, und zumal kein geometrischer Riss (so wichtig ein solcher auch in vielfacher Beziehung für das Verständniss ist) den Eindruck der massenhaften Erhabenheit hervorbringen, den eben nur der Anblick des Werkes selbst zu gewähren im Stande ist; auch muss dabei von Allem, was dem Gebiete des Malerischen angehört und was oft in der Architektur eine so grosse Rolle spielt, abgesehen werden. Doch glaubt Referent, dass eben die Abwesenheit alles dessen, was das Architektonisch - Künstlerische nicht ganz unmittelbar berührt (wozu auch noch der Glanz und die Pracht des Stoffes zu rechnen ist) sein Urtheil um so unbefangener, um so weniger bestochen erscheinen lassen werde.

Ueber den Zweck und die Bedeutung des Gebäudes, welches die vorliegenden Blätter behandeln, ist es wohl kaum nöthig, von Neuem Etwas zu sagen. Ich darf voraussetzen, dass dies Jeglichem unter den Lesern bekannt sei. So ist auch der geschichtliche Verlauf des Baues, und besonders der schöne Umstand, dass der König von Bayern den Plan dazu schon früh, schon in den Zeiten der tiefsten Unterdrückung des Vaterlandes gefasst und ihn mit rastloser Mühe nunmehr auf so bedeutungsvolle Weise verwirklicht hat, neuerlich in allen öffentlichen Blättern besprochen. Herr von Klenze giebt in seinem Texte ausführliche Mittheilungen über das Historische des Baues.

Durch den König war bestimmt worden, dass der Bau, wie es auch geschehen ist, in rein griechischem Style ausgeführt werden sollte. Wir dürfen gegen die Wahl dieses Styles nichts einwenden. Da unsre Zeit noch keinen eigenthümlichen architektonischen Styl, der der Ausdruck unsrer heutigen Gedanken- und Gefühlsweise wäre, hervorgebracht hat, und jenes Monument für einen blossen Versuch doch wohl eine zu ernste

Bestimmung hatte, so scheint die Wahl sich zur Genüge zu rechtfertigen. Wenn wir uns, deren Gedankenrichtung von der des griechischen Alterthums freilich sehr verschieden ist, auch nur auf eine halb-künstliche Weise und durch lange Gewöhnung in den griechischen Säulen- und Architravbau hineingebildet haben, so könnte doch nur ein Thor die hohe Reinheit, Schönheit und Würde dieser griechischen Bauweise läugnen.

So erscheint das Aeussere des Baues als ein mächtiger Peripteros, und zwar in dorischen Formen. Erfreulich ist es, dass auch die Obertheile des Baues den gesetzlich reicheren Schmuck haben, den die harmonische Vollendung des griechischen Styles fordert, und der unsern modern-antiken Gebäuden dennoch so häufig fehlt. Alle Antefixen über den krönenden Gesimsen sind vorhanden; die beiden Giebelfelder sind mit reichen Statuengruppen ausgefüllt. Nur in den Metopen des Frieses haben wir irgend einen Schmuck von bewegter Form vermisst; ihre leere Fläche allein schliesst sich jenen mannigfaltigen Zierden nicht völlig harmonisch an. Soweit die Details des Aeusseren in den vorliegenden Rissen dargestellt sind, erkennen wir darin ein sorgfältiges Studium der griechischen Meisterwerke aus dem Zeitalter des Perikles. Das ganze Aeussere muss demnach einen so würdigen wie anziehenden Eindruck hervorbringen.

Auf sehr eigenthümliche Weise wird dasselbe aber noch durch den kolossalen Unterbau gehoben, der an der Vorderseite des Gebäudes, nach dem Flusse hin, nöthig war, indem der Gipfel des Berges nicht die genügende Fläche zur Ausführung des Baues darbot. So steigt, unterwärts, zunächst eine mächtige, breite Treppe empor; dann folgen zwei kolossale, aus polygonischen Blöcken gebaute Absätze, an deren Vorderseite die Treppe sich in zwei Arme theilt; dann drei kleinere Absätze, und über diesen erst die drei Stufen, welche durch die gewöhnlichen Gesetze des griechischen Tempelbaues bedingt waren. Das Gebäude bietet mithin, in der Ansicht von den vorderen Standpunkten, die erhabene und reich gegliederte Bekrönung einer mächtigen, stufenförmig aufsteigenden Masse; auch scheinen die Verhältnisse durchaus so, dass dadurch in der Wirklichkeit ein überaus imposanter Eindruck hervorgebracht werden muss. Dennoch ist nicht zu läugnen, dass in dem Unterbau etwas Schweres und Kaltes liegt. Ich suche dies indess keinesweges in seiner Anordnung überhaupt, noch, wie bemerkt, in seinen Verhältnissen; ich glaube nur, dass er für das Verhältniss zu den gegliederten Formen des Gebäudes, welches ihn bekrönt, zu wenig ausgebildet ist. Nicht, als ob ich auch für ihn eine gegliederte Architektur in Anspruch nehmen möchte! mir scheint, als ob es vornehmlich nur an einer charakteristischen Bezeichnung und Hervorhebung seiner Ecken fehle, als ob gerade dadurch — etwa durch plastische Werke über angemessen hohen Postamenten — jener Grad von Belebung, von Entwickelung der Verhältnisse zu erreichen sein möchte, der wegen des harmonischen Gesammteindruckes noch nöthig ist. Ist meine Ansicht richtig, so dürfte dieser Umstand dem Gründer des Baues Gelegenheit zu einer neuen Bethätigung seines Kunstsinnes geben.

Bei Weitem schwieriger als das Aeussere des Gebäudes war die Anordnung seines Innern. Hier galt es, einen weiten, übersichtlich freien Raum mit voller und ungebrochener Beleuchtung zu schaffen, einen Raum, der zur Aufstellung einer grossen Menge von Büsten und Inschriften aufs Vortheilhafteste geeignet sein, und bei dem doch natürlich alle Kahlheit, Leere und Monotonie vermieden werden musste, so schwer das Letztere

auch zu erreichen sein mochte. Diese Aufgabe hat der Architekt, nach meinem Ermessen, auf eine sehr glückliche Weise erfüllt; die Anordnung, obgleich den Gesetzen des griechischen Baustyles sich durchaus fügend, ist ganz eigenthümlich gehalten und bringt somit dem Talente des Architekten alle Ehre. Nach einem früheren Entwurfe (dessen der Herausgeber im Texte erwähnt und von dem ich auch Risse gesehen zu haben mich erinnere), sollte der Hauptraum des Innern mit einem Tonnengewölbe, nach römischer Art, überdeckt werden. Es ist sehr erfreulich, dass dieser Plan wieder aufgegeben wurde. Denn wieviel auch die Form des Gewölbebaues erhabener ist, als die des griechischen Architravbaues, so konnte sie doch hier — abgesehen von der Zwitterhaftigkeit des römischen Baustyles — schon in sofern nicht zulässig sein, als dadurch die Harmonie zwischen den Formgesetzen des Innern und Aeussern geradehin aufgehoben wurde. Statt dessen sehen wir gegenwärtig eine aus Metall gebildete Bedachung, die sich den griechischen Linien vollkommen harmonisch anfügt. Es ist ein starkes, in kräftigen Massen gebildetes Hängewerk. Vier gedoppelte Hängebalken schliessen drei Räume zwischen sich ein, in denen man in die reich cassettirte Dachschräge hinaufsieht; in jedem dieser Räume findet sich ein grosses Fenster, welches von oben herab ein weites, volles und zur Beleuchtung der Sculpturen sehr günstiges Licht einfallen lässt. Jene Hängebalken werden sodann durch vortretende Wandpfeiler getragen. Die Anordnung der letzteren, die sich auf diese Weise völlig naturgemäss ergiebt, unterbricht sehr glücklich die Monotonie der Wandflächen und der Büstenreihen, und giebt zugleich zur weiteren architektonischen Ausbildung Anlass. Der Höhe nach sind nemlich die Wände in zwei Abtheilungen (Geschosse) getheilt, indem vor dem unteren, zwischen den Wandpfeilern, die Büsten aufgestellt und an dem oberen die Inschrifttafeln angebracht sind. Zur Scheidung zwischen beiden Geschossen dient ein zierlich gearbeitetes Gebälk, welches von ionischen Pilastern auf den Ecken der Wandpfeiler getragen wird. Im Obergeschoss aber verschwindet die Masse des Wandpfeilers; er wird durch je zwei Karyatiden ersetzt, welche sich über den eben genannten Pilastern erheben, das über ihnen vortretende Obergebälk tragen und mit diesem jenen ehernen Hängebalken die Unterlage geben. So ist durch ein einfaches Princip eine reiche und eigenthümlich wirksame Anlage gewonnen.

Der also gestaltete Raum bildet aber nicht das gesammte Innere des Gebäudes. An seiner Hinterseite ist noch eine Art Opisthodom angebracht, der durch eine Stellung von zwei ionischen Säulen, jenen Pilastern entsprechend, mit dem Hauptraume in Verbindung steht. Oberwärts bildet der Opisthodom eine Loge, welche sich durch eine Stellung von zwei Karyatiden öffnet. Diese Einrichtung, die wiederum zur grösseren Belebung der inneren Anlage dient, ist besonders für die festliche Benutzung des Gebäudes bestimmt. Zu demselben Behufe ist auch oberwärts, in den starken Seitenwänden des Gebäudes, eine schmale Gallerie angebracht, die sich durch eine Art viereckiger Fensterräume nach dem Innern öffnet. Die letzteren Oeffnungen unterbrechen die Räume, in denen die Inschrifttafeln angebracht sind; zu ihren Seiten sind sie durch Pilaster eingefasst. Leider haben diese Pilaster ein etwas kurzes Verhältniss. Auffallender als dies und ziemlich befremdlich, in Rücksicht auf die besonnene architektonische Durchbildung des Uebrigen, ist ein andrer Uebelstand. Der Theil des Obergebälkes nemlich, der von den Karyatiden getragen wird, tritt frei

aus der Wandmasse heraus, ohne dass sein Architrav, wie es doch das künstlerische Gefühl erfordern muss, durch einen Pilaster gestützt wäre. Es liegt hierin ein Mangel an Harmonie, der um so auffälliger wird, als es im Uebrigen doch keinesweges an der Anwendung von Pilastern fehlt. Indess ist dies immerhin ein Uebelstand, den nur eine nähere Kritik bemerken wird.

Ueber den bildnerischen Schmuck des Gebäudes kann hier nur die allgemeine Andeutung gegeben werden. Ueber die Aufstellung der Büsten ist bereits gesprochen. Sie stehen in zwei Hauptreihen übereinander, die unteren auf einem zwischen den Wandpfeilern fortlaufenden Postamente, die oberen auf Consolen; in der Mitte jedes Feldes, zwischen den Wandpfeilern, unterbricht eine Viktoriengestalt die Reihen; darüber sind noch einige andre Büsten als dritte Reihe angeordnet. Marmorne Prachtsessel und Kandelaber stehen vor den Büsten und vor den Wandpfeilern. Der Fries des Gebälkes zwischen den beiden Geschossen hat einen reichen Reliefschmuck, die Urgeschichte der Deutschen darstellend. Die Karyatiden erscheinen in der Gestalt von Walkyren. Zwischen den Balken und Stäben des Hängewerkes sind getriebene Sculpturen angebracht, welche die Hauptmomente der nordischen Mythe vergegenwärtigen. Die Statuengruppen in den Giebelfeldern des Aeusseren stellen die Besiegung der Römer durch die Deutschen und die neue Vereinigung der deutschen Provinzen nach den jüngsten Kriegen mit Frankreich dar.

Die zwölf Tafeln, welche die Darstellung der Walhalla geben, enthalten die Risse und Durchschnitte des Ganzen und seiner Einzeltheile nach der üblichen Weise architektonischer Darstellungen. Zwei Blätter geben ausführlich lithographirte und mit Tonplatten überdruckte Ansichten des Aeusseren, von verschiedenen Standpunkten aus; in vortrefflich malerischer Haltung ausgeführt, sind sie sehr geeignet, wenigstens die landschaftliche Wirkung der imposanten Anlage erkennen zu lassen. Von dem Innern wird eine in Linien gezeichnete perspektivische Ansicht gegeben. Die Mittheilung zahlreicher construktiver Details, besonders in Rücksicht auf das eherne Dachwerk, wird den Technikern willkommen sein.

Der Zeichnenunterricht in Töchterschulen, als wichtiges Bildungsmittel für die Gesammterziehung, von A. Meier. Lübeck 1842, von Rohdensche Buchhandlung. 92 S. in 8.

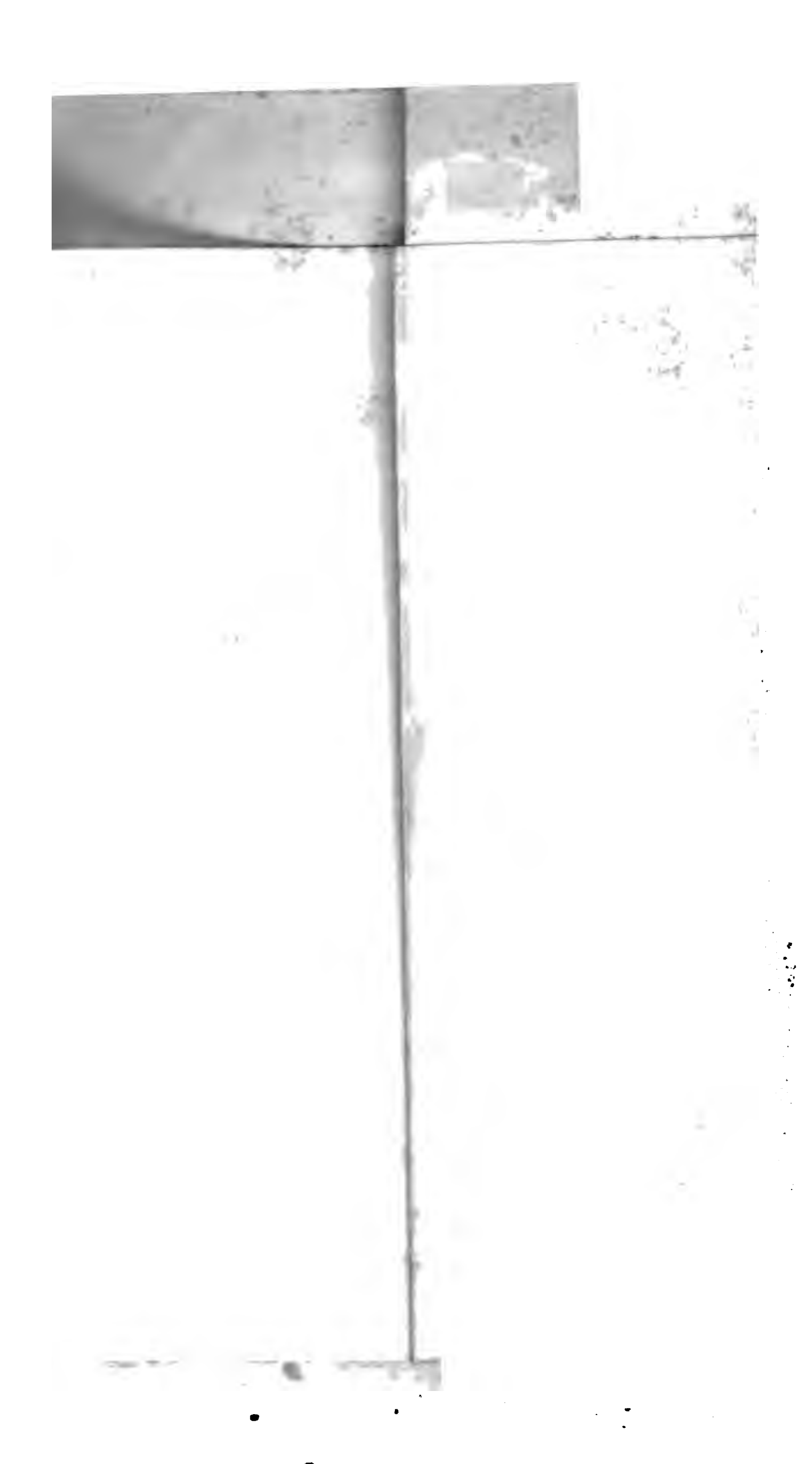
(Kunstblatt 1843, No. 19.)

Man hat es zur Genüge anerkannt, einen wie wichtigen Abschnitt des Unterrichts, der zur allgemeinen menschlichen Bildung führen soll, der künstlerische Unterricht ausmache. Dennoch sind die Erfolge des letzteren insgemein durchaus nicht so umfassend und so tief eingreifend, wie man wünschen und erwarten möchte. Besonders ist dies im Fache des Zeichnenunterrichts der Fall. Der Uebelstand liegt in den meisten Fällen wohl darin, dass man von der allgemeinen Werthschätzung des Gegenstandes

nicht zu einer klaren Anschauung seiner eigentlichen Bede
gehen im Stande war, dass der Zeichnenunterricht somit ni
gender Consequenz in den Plan des übrigen Schulunterricht
dass er mehr nur als eine Nebensache behandelt, dass er
Willkür und ohne sonderliche Rücksicht auf die in ihm s
Consequenz eingerichtet wurde. Und doch ist es nöthig, ge
Punkte mit grösster Bestimmtheit einzugehen, wenn anders
sehen von den praktischen Fördernissen, zu denen dieser Un
— Hand, Auge, Sinn, Phantasie und Geist denjenigen Gewi
Entwickelung gerade er so mannigfache und so fruchtbar
giebt, erlangen sollen.

Die in der Ueberschrift genannte Brochüre behandelt
stand, und zwar in einer Weise, dass sie unbedenklich auf d
Beachtung Anspruch hat. Der Verfasser hat den Gegenstan
eingeschlossen, indem er sein Augenmerk, wie der Titel be
nur auf den Zeichnenunterricht in Töchterschulen richtet.
Betrachtung ist insofern nicht ohne Wichtigkeit, als jene Ue
ihre Folgen hier ganz besonders in Betracht kommen; der V
es nach, wie eben auch hier ohne gründlichen Ernst und oh
fende Consequenz keine Resultate zu erreichen sind. In Be
Resultate aber legt er durchweg, und gewiss mit Recht,
Maassstab an: Handbildung, Augenbildung, Urtheilsbildung,
dung, Willensbildung — dies ist es, was er als die eigentl
des Unterrichts erreicht sehen will. Von diesem Standpu
wickelt er die Methode, die ihm, durch mehrjährige Erfahr
als die vorzüglichst folgenreiche erscheint; es ist diese Meth
eben eine völlig neue Erfindung, sondern es ist im Wesentl
Anwendung der besten, schon hier und dort ausgesprochen
auf den bestimmten Fall. Alles was er in diesem Betracht
durchaus praktische Fassung, mit fester Rücksicht auf de
der Schule, auf das Wesen und die Bestimmung der Töcht
die Eigenthümlichkeiten der weiblichen Jugend, auf das V
Lehrers zu dieser, u. s. w. So unverrückt der Verfasser sein
im Auge behält, so verschmäht er doch nicht, über die klei
scheinend unbedeutendsten Einzelheiten seines Gegenstande
sprechen, indem gerade darin die Realisation seines Planes

Wir glauben, dass diese Schrift Lehrern und Lehrerinne
legentlichste zu empfehlen ist, wir glauben aber auch, dass si
ausgedehntere Kreise dasselbe Interesse haben wird. Die W
höhere Auffassung und die praktische Erfahrung hier einan
macht die Schrift ungemein lehrreich. Es tritt uns hier ein
lich liebenswürdige Beobachtung der Kinderwelt, ihres Sinn
kens, entgegen; daran knüpft der Verfasser seine Anweisun
kindliche Gemüth von früh an zu Ernst und Stetigkeit zu g
es zur künstlerischen Auffassung anzuleiten und Schritt vor
eröffneten Bahn weiter zu führen sei. Eine innigere Ve
Kunst mit dem Leben, als solche in den meisten Fällen s
funden hat, bietet sich dem Leser als endliche Frucht d
tungen und Bestrebungen dar.



Vorlesung über die

SYSTEME DES KIRCHENBAUES,

gehalten am 4. März 1843

im wissenschaftlichen Verein zu Berlin.

Mit sieben Abbildungen auf einer Tafel.

Es ist in unsern Tagen, und schon seit Jahren, mancherlei über den Bau von Kirchen gesprochen und geschrieben. Man hat es, nicht ohne Beschämung, bemerkt, dass es den kirchlichen Gebäuden unsrer Zeit an einem eigenthümlichen Style fehle, dass die höchsten geistigen Strebungen der Gegenwart noch nicht dasjenige Selbstbewusstsein, diejenige Bestimmtheit und Festigkeit erlangt haben, deren es bedarf, um sich sofort in künstlerisch gemessener Weise verkörpern, als ein Anschaubares dem Sinn und Gemüthe des Volkes mit nachhaltiger Wirkung gegenübertreten, in monumentaler Beschlossenheit ein stetes Dasein bewahren zu können. Die heiligen Gebäude aus allen früheren Epochen der Geschichte erscheinen uns als lebendige und sprechende Zeugnisse des Geistes, des Gefühlsvermögens, das die Völker, von denen sie errichtet wurden, beseelte; zu allen Zeiten hatte man die Form gefunden, die der geistigen Bewegung zum Ausdruck diente; nur in der neueren Zeit, nur in der Gegenwart fehlt diese Form.

Die Geschichte will uns dieses Mangels wegen trösten; sie heisst uns das endliche Ziel der Bewegungen, welche die Geister der neueren Zeit erfüllen, abwarten: die Form werde sich dann von selbst finden. Von Seiten der Philosophie sind Stimmen laut geworden, welche sich vernehmen liessen: es bedürfe dieses Trostes nicht; die Entwickelung unsrer Zeit sei bis zu einem Maasse gediehen, dass ihr die Form überhaupt nicht mehr genügen könne. Die Kunst will sich mit solchen Ansichten nicht ganz einverstanden erklären; sie meint, dass das Formlose eine zweifelhafte Existenz habe; sie meint, es gezieme ihr, in den Entwickelungsgang der Zeit mit einzugreifen, dahin mitzuarbeiten, dass die Idee sich zur lebendigen Gestalt verkörpere. Von Seiten der Kunst sind wenigstens Vorschläge

gemacht, wenigstens Versuche aufgestellt worden, um kirchliche Gebäude zu schaffen, die den geistigen Bedürfnissen unsrer Zeit gemäss wären. Namentlich in der jüngsten Zeit sind sehr beachtenswerthe Arbeiten der Art unternommen worden. Der Gegenstand ist wichtig genug, um ihm einige nähere Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Die architektonische Production scheidet sich, ihrer Absicht nach, zunächst in zwei, einander entgegengesetzte Richtungen. Die eine Richtung betrachtet das, was in früheren Zeiten geschaffen ist, als ein entschieden Abgeschlossenes und Fremdes; sie will darauf nicht eingehen, sie will nur aus sich herausschaffen. Nur — auf der einen Seite — das eigne subjective Gefühl, nur — auf der andern — die materiellen Bedingnisse (der Räumlichkeit, die geschaffen werden soll, der Fügung und Zusammensetzung des Baumaterials u. s. w.), nur dies soll ihr den Maassstab geben. Sie will durchaus selbständig dastehen, nach selbsterfundenen Gesetzen thätig sein. Ihre Principien klingen so, als ob sie ganz das aussprächen, was das Bedürfniss unsrer Zeit ist; und dennoch rufen sie, ausschliesslich befolgt, ein lebhaftes Bedenken hervor. Die architektonischen Werke, die in früheren Jahrhunderten und Jahrtausenden geschaffen sind, tragen allerdings das entschiedene Gepräge von Zeit und Volk, dem sie angehören; sie stehen uns insofern allerdings als ein Fremdartiges gegenüber. Zugleich aber offenbaren sich in ihnen die allgemeinen Gesetze der Architektur, die allgemeinen Principien ihrer Formen, und zugleich kündigt sich in der historischen Aufeinanderfolge der architektonischen Systeme die fortschreitende Entwickelung dieser Gesetze und Principien an. Die Architekten, die lediglich nur nach ihrem eignen Sinne schaffen, vermessen sich, das grosse Resultat, an dessen Erfüllung Jahrtausende gearbeitet haben, durch ein rasches Phantasiespiel ersetzen zu wollen.

Die andre Hauptrichtung der architektonischen Production befolgt den entgegengesetzten Weg. Sie will kein System schaffen, sondern nur nach den Gesetzen eines schon vorhandenen arbeiten, je nachdem sie in demselben die höchst mögliche Vollendung, die von menschlichen Kräften erreicht werden kann, bereits entwickelt findet. Sie meint, dass die Anwendung des erwählten Systems auf die Verhältnisse und Bedürfnisse der Gegenwart der künstlerischen Kraft hinlänglich freien Spielraum gewähre. Sie erwählt sich ein einzelnes System, etwa das griechische, um bei demselben unwandelbar zu verharren, oder sie geht von einem Systeme zu dem andern über, je nach dem Charakter der gestellten Aufgabe, indem sie z. B. die Halle eines Theaters im griechischen, das Gebäude der Kirche im gothischen Style baut, u. s. w. Solchem Bestreben indess ist jenes Andre entgegenzusetzen: dass die architektonischen Systeme, bei aller Gültigkeit ihrer Principien im Allgemeinen, doch eben durch den Charakter von Zeit und Ort überall bedingt waren, dass die Art und Weise ihrer Erscheinung von Einflüssen abhängig war, deren Gültigkeit auch für die heutige Zeit wir nicht mehr annehmen dürfen. In diese äusseren Elemente des Styles wissen wir uns, was sehr begreiflich ist, zumeist nicht mehr recht hineinzufinden; wir wissen uns dabei zugleich unsrer subjectiven Auffassungsweise nicht genügend zu entäussern, und so hat selbst die Nachahmung auch nur überaus selten das Verdienst vollkommener Reinheit.

Zwischen den beiden extremen Richtungen der architektonischen Production — sie stehen den Extremen der politischen Theorie ungefähr parallel, wie überhaupt die geschichtliche Betrachtung der Architektur zu

mancher charakteristischen Parallele mit der politisch-historischen Entwickelung der Völker führt, — zwischen den beiden extremen Richtungen, meine ich, liegt aber noch eine dritte mitten inne; sie sucht das Richtige, das in jenen beiden enthalten ist, aufzufassen, das Unrichtige zu vermeiden. Sie erkennt es an, dass die allgemeinen architektonischen Principien, die räumlichen Gesetze, aus denen die Bildung der architektonischen Formen hervorgehen muss, in der Aufeinanderfolge der architektonischen Systeme eine positive Gestalt gewonnen haben; sie sieht es ein, dass darin etwas Naturnothwendiges, etwas innerlich Gültiges ist. Sie bemüht sich, dies Naturnothwendige — im Gegensatz gegen die lokalen und historischen Besonderheiten oder Zufälligkeiten — zu fassen und sich zu eigen zu machen. In der That dürfte unter allen Architektursystemen, die im Verlauf der Geschichte aufgetreten sind, keins vorhanden sein, keines uns so abstrus erscheinen, dass wir nicht daraus, sogar im ästhetischen Sinne, lernen könnten; selbst der lastende Felsenbau des alten Hindostan, selbst das luftige Rococo der Chinesen enthält Elemente, die unsrer eignen architektonischen Thätigkeit förderlich sein können. Dann aber wird es, statt die einzelnen Vorbilder nachzuahmen, vielmehr darauf ankommen, dass jene Grundelemente nach unsrer eignen Gefühlsweise durchgebildet werden. So ist eine sichere historische Basis gewonnen, ohne dass man befürchten darf, durch deren Benutzung sofort zum Nachtreter der Vergangenheit zu werden; so steht dem Architekten die selbständige, der eignen Sinnesrichtung angemessne Weise der Gestaltung frei, ohne dass dieser die innere Consequenz fehlte, ohne dass sie wie ein willkürliches Phantasiespiel in der Luft hinge.

Ist diese dritte Richtung, die zwischen den beiden Extremen in der Mitte steht, überhaupt die richtige, so gewinnen wir, wie es scheint, zugleich den Gesichtspunkt, um die Wünsche und Bestrebungen zur Herstellung kirchlicher Gebäude, welche dem Geiste unsrer Zeit entsprechend wären, in angemessener Weise auffassen zu können. Allerdings zwar nur den Gesichtspunkt für das, was die Grundlage dieser Bestrebungen ausmachen wird; denn derjenige Theil der künstlerischen Thätigkeit, der in der selbständigen Aeusserung des künstlerischen Genies beruhen muss, kann immer nur in diesem allein seinen Maassstab finden. Gleichwohl ist durch die Feststellung der Grundlage schon höchst Wesentliches gewonnen. Auch liegt dazu ein so überaus reiches Material vor, dass es gedankenlos wäre, sich der höchst mannigfaltigen Belehrung, welche dasselbe darbietet, ohne Noth zu entschlagen. Eine lange Reihe von Jahrhunderten hindurch sind die Völker Europa's bemüht gewesen, das Gebäude, welches zur Versammlung der kirchlichen Gemeinde dienen, dessen Erscheinung den Geist der Gemeinde zur erhabensten Stimmung und Sammlung wecken soll, auf die möglichst würdige Weise zu gestalten; sie haben nicht bloss dahin gestrebt, diesem Gebäude das Gepräge ihrer Zeit, ihrer Nationalität aufzudrücken, sondern zugleich auch, das in seiner inneren Bedeutung ruhende Gesetz seiner Erscheinung auf mannigfaltige, — wo möglich auf eine stets mehr entwickelte Weise durchzubilden. Für die Betrachtung der vorzüglichst charakteristischen Formen, welche dabei hervorgetreten sind, wollte ich mir für einige Augenblicke die Aufmerksamkeit der hochgeehrten Versammlung erbitten.

Ich muss indess noch eine allgemeine Bemerkung voranschicken. So höchst verschiedenartig, so vielgegliedert die architektonischen Systeme

sind, von denen uns die Geschichte der Architektur Kunde giebt, so lassen sie sich dennoch nach den vorzüglichst charakteristischen Theilen der Architektur, in zwei Hauptgattungen unterscheiden. Ich bezeichne die eine Gattung als den einfachen Säulenbau, die andre als den Bogenbau. Mit der Erscheinung der Säule beginnt zuerst das selbständige Leben der Architektur. Mit ihr tritt an die Stelle der starren, todten Masse ein organisches, individuell ausgebildetes, individuell gesondertes Leben. Frei und kühn, wie der Gedanke des Menschen, strahlt die Säule aus dem Boden empor, in rhythmisch gegliedertem Spiele strebt die Säulenreihe dem Druck des Gebälkes entgegen. Aber das Gebälk ist wiederum noch eine starre, bewegungslose Masse, wie anmuthig sie auch in verschiedenen Architektursystemen ausgeschmückt sein möge. Das Gebälk schliesst die Bewegung der Säule ab und stellt dem emporstrebenden Sinn eine feste Schranke entgegen. Tritt aber an die Stelle des Gebälkes der Bogen, so ist diese Schranke hinweggethan; die aufsteigende Bewegung wird nicht abgebrochen; sie theilt sich, da sie freilich nicht in's Unendliche gehen darf, elastisch aus einander und vermählt sich in lebhaftem Umschwunge mit der Bewegung, die von einem nächsten Punkte emporgestiegen ist. Der Bogen ist das vollendende, das verbindende Princip der Architektur; er entwickelt sich weiter zum Gewölbe und giebt als solches dem inneren architektonischen Raume lebendigen Zusammenhang, gesetzliche Organisation und würdevoll freie Erhebung. Der einfache Säulenbau kehrt bei allen architektonischen Systemen der alten Welt wieder; so edel er im Einzelnen, so überaus schön er bei den Griechen ausgebildet erscheint, so bezeichnet er dennoch überall die Schranke der geistigen Erhebung, welche den Völkern der alten Welt gesetzt war. Zwar finden sich im Einzelnen schon bei den alten Völkern Beispiele der Anwendung von Bogen- und Gewölbformen; so in denjenigen altindischen Grottentempeln, welche für den Cultus der Buddhisten ausgeführt waren; so bei den Etruskern und vornehmlich bei den Römern. Aber es fehlt hier dieser Form durchweg noch an aller selbständigen Ausbildung; durchweg erscheint hier das Gesetz des eigentlichen Säulenbaues, der die Bogenformen zumeist umkleidet, noch als das vorherrschende. Man kann diese Erscheinungen höchstens als die Vordeutungen einer spätern Entwickelung betrachten. Die wirkliche Ausbildung des Bogen- und Gewölbebaues gehört dem christlichen Zeitalter an und ist nicht minder bezeichnend für jene höhere Erhebung des Geistes, durch welche diese Zeit sich von der alten unterscheidet.

Wir wenden uns nunmehr zur Betrachtung der Hauptformen des christlichen Kirchenbaues, wie dieselben sich in historischer Aufeinanderfolge geltend gemacht haben. Der Gegenstand ist höchst ausgedehnt; ich beschränke mich demnach auf die vorzüglichst wichtigen und entscheidenden Formen. Auch wird es genügen, wenn ich hier nur auf die künstlerische Anordnung des Innern der Kirchengebäude eingehe. Denn da das Gebäude zur Versammlung der Gemeinde bestimmt ist, so muss natürlich das Innere als das zunächst Wesentliche erscheinen; die Formen des Aeussern müssen sich durch die im Innern befolgten architektonischen Gesetze ergeben, sie müssen, mehr oder weniger, das äussere Produkt, das durch jene erzeugt ist, ausmachen. So ist es in der That, wenigstens überall, wo man eine höhere Durchbildung der Systeme wahrnimmt, der Fall gewesen.

Die öffentliche Anerkennung der christlichen Religion und das Bedürfniss, dem neuen Cultus Kirchen zu erbauen, fiel in die Zeit, in welcher die Cultur der alten Welt bereits in Verfall war. Die Erfindung einer völlig neuen Bauanlage, für die Zwecke der neuen Religion, lässt sich, wie überhaupt nicht, so in solcher Zeit am Wenigsten erwarten. Auch begnügte man sich damit, dass man vorhandene Bauanlagen, welche dem neuen Bedürfniss äusserlich am Besten zu entsprechen schienen, welche der Versammlung der kirchlichen Gemeinde die zweckmässigste Gelegenheit gaben, einfach nachahmte. Die Tempel des Alterthums konnten dazu nicht passend sein, indem sie zumeist keinen ausgedehnten inneren Raum enthielten; sie waren zumeist nicht zur Aufnahme des Volkes bestimmt; im Gegentheil pflegte das Volk bei religiösen Festlichkeiten im Hofe des Tempels zu verweilen; die höhere architektonische Ausbildung war somit in der Regel mehr dem Aeussern als dem Innern der Tempelanlage zugewandt. Was man hier vermisste, fand man in einer andern Gebäudegattung, in den Basiliken, auf zweckmässige Weise vorgebildet. Die Basiliken waren Gebäude, die einen mehr oder weniger ausgedehnten inneren Raum umschlossen und zur Aufnahme einer grösseren Menschenmenge bestimmt waren; sie dienten als Börsen für den kaufmännischen Verkehr und zugleich als Gerichtshallen zur öffentlichen Ausübung der bürgerlichen Rechtspflege. Sie wurden überall an den Stätten des römischen Lebens errichtet, und besonders die Stadt Rom selbst besass deren eine grosse Menge; einzelne waren hier mit der ersinnlichsten Pracht ausgestattet. Leider sind von den Gebäuden solcher Art nur äusserst geringe Reste auf unsre Zeit gekommen; aus den Beschreibungen der alten Schriftsteller wissen wir, dass sie einen oblongen Raum bildeten, mit Säulengängen auf den Seiten und Gallerieen darüber, und dass sich an der einen Schmalseite, dem Haupteingang gegenüber, eine grosse halbkreisrunde Nische, das Tribunal, befand und in dieser die halbkreisrunde Sitzbank der Richter. Es waren einfach, was die Hauptform anbetrifft, Säulen*säle*, — oder vielleicht auch Säulen*höfe:* falls nemlich der mittlere Hauptraum unbedeckt war, was mehrfach bei den grösseren Basiliken der Fall gewesen sein dürfte. Jedenfalls müssen wir annehmen, dass die innere Anlage der antiken Basiliken völlig den Gesetzen des antiken Säulenbaues gemäss war. Auf dem ausgetheilten Blatte ist unter No. 1 die innere Ansicht einer antiken Basilika von grösserer Dimension dargestellt; im Hintergrunde der Ansicht sieht man die Nische des Tribunals.

Die Kirchen, welche die Christen nach dem Muster der Basiliken bauten, wurden mit demselben Namen bezeichnet; man behielt die Säulengänge und auch die Nische des Tribunales bei. In der letzteren nahmen jetzt die Priester ihren Sitz, und davor wurde der Altar errichtet. Ohne Zweifel blieb man auch hier zu Anfang bei den Gesetzen des alten Säulenbaues stehen. Bald aber kam man zu bedeutenden Abweichungen. Sämmtliche Basiliken, die sich aus altchristlicher Zeit in Italien, vornehmlich in Rom und in Ravenna, erhalten haben, zeigen Eigenthümlichkeiten in ihrer Anlage, die den Gesetzen des antiken Säulenbaues entschieden widersprechen, die somit aufs Entschiedenste als eine Neuerung betrachtet werden müssen. Die Gallerieen über den Säulengängen verschwinden fast überall; statt der oberen Säulen, die jene Gallerieen bildeten, werden jetzt Wände emporgeführt, welche den oberen Raum des Mittelschiffes abschliessen und deren Fenster dasselbe, da es stets bedeckt ist, beleuchten. Diese

Einrichtung ist gewiss unantik; die Wände bilden über den unteren Säulen, von denen sie getragen werden, eine ausser allem Verhältniss stehende Last; vorzüglich drückend erscheint diese Last da, wo über den Säulen nach antiker Weise ein gerades Gebälk hinläuft, von dem sie getragen wird. So finden sich in der That einige altchristliche Basiliken in Rom. Bei Weitem die Mehrzahl aber hat statt jenes Gebälkes Bögen, welche sich von der einen Säule zur andern schwingen und dem Druck der Wand eine elastisch emporstrebende Kraft entgegensetzen. No. 2 stellt das Innere einer der vorzüglichsten altchristlichen Basiliken, der von *S. Paolo fuori le mura*, ausserhalb der Mauern Roms, dar. Der Bau dieser Kirche gehörte der Zeit um das Jahr 400 nach Christi Geburt an; im Jahre 1823 brannte sie ab, ist aber seitdem ganz in ihrer alten Form neu gebaut worden. Die Wände des Mittelschiffes über den Colonnaden und unter den Fenstern waren mit Malereien geschmückt; man sieht hier die Einrahmungen dargestellt.

So erscheint in der altchristlichen Basilika Neues und Altes gemischt. Das Neue verdirbt das Alte, und wo es darauf ankommt, Basiliken für den Zweck der christlichen Kirche zu bauen und dieselben dennoch nach dem reinen Gesetz der Antike durchzubilden, dürfte man in der That genöthigt sein, jene christlichen Neuerungen zu verlassen und auf die wirklich antike Anlage zurückzugehen, mag man diese auffassen, wie man wolle. Doch hat auch das neue Element, das hier erscheint, sein gutes Recht; es sind bedeutende, wirkungsreiche Motive, die in demselben hervortreten. Durch die Beseitigung der Gallerieen erhält der Gesammtraum des Innern eine grössere Würde: das Mittelschiff scheint erhabner, indem sich demselben zu den Seiten niedrigere Seitenschiffe anschliessen. Die Anwendung der Bögen über den Säulen giebt den Eindruck einer regeren Bewegung der Kräfte, sowie ein harmonisches Verhältniss zu der grossartigen Form des Bogens der Altarnische, die durchweg mit einer Halbkuppel überwölbt ist. Doch bleibt die Last der Oberwände über diesen Arkaden immer drückend. Auch die flache Bedeckung der Räume, namentlich die des Mittelschiffes erscheint, dem bewegten Spiele der Arkaden gegenüber, kalt und starr. (Ohne Zweifel bestand die Decke der altchristlichen Basiliken ursprünglich aus einem flachen Täfelwerk. Gegenwärtig sieht man statt dessen bei vielen italienischen Basiliken — wie es in S. Paolo bei Rom der Fall war und wie es die Ansicht No. 2 darstellt — das offne Sparrwerk, das jedoch durchweg aus Restaurationen des späteren Mittelalters herrührt. Es ist oft auf eine interessante Weise künstlerisch verziert, kann aber natürlich immer nur einen dekorativen Eindruck — nicht den der gemessenen architektonischen Ruhe — hervorbringen.) Wer die Gültigkeit der neuen Elemente, die bei der altchristlichen Basilika hervortreten, ins Auge fasst, kann dieselbe nur als die Ausgangspunkte für eine neue architektonische Entwickelung betrachten.

Der Basilikenbau blieb eine Reihe von Jahrhunderten in der christlichen Welt vorherrschend. Er wurde nach allen Ländern umhergetragen. Besonders in Deutschland gewann er einen Boden, auf dem ihm vielfach Pflege angediehen ist. Bis ins dreizehnte Jahrhundert wurden hier Basiliken in grosser Menge gebaut, und es haben sich zahlreiche Beispiele dieser Bauweise bei uns erhalten; freilich nur selten so, dass man die ursprüngliche Anlage noch in ihrer ganzen Reinheit erblickt; sie sind zumeist mehr oder weniger verbaut oder stehen in einzelnen Fällen als

malerische Ruinen da. Vornehmlich die sächsischen Lande, und besonders die Orte am Nordrande des Harzes, sind reich an Bauresten solcher Art. Dabei hatten sich im Einzelnen mancherlei Modificationen ergeben. In der Bildung der architektonischen Details prägte sich der eigenthümliche Formensinn des Volkes oder Stammes, durch den das Gebäude errichtet war, die eigenthümliche Geistesrichtung der Zeit, welcher dasselbe angehört, aus; bald erscheinen hier roh befangene, bald phantastisch barocke, bald üppig spielende Bildungen. Vorzüglich wichtig scheint mir eine Modification der ursprünglichen Anlage, die sich ebenfalls in Deutschland besonders häufig findet: die nemlich, dass viereckige Pfeiler statt der Säulen erscheinen. Die Pfeiler bilden eine festere Masse als die Säulen; wenn von ihnen die oberen Wände des Mittelschiffes getragen werden, so löst sich jener Widerspruch zwischen der Kraft der Stütze und dem Drucke der Last auf. Aber dem Pfeiler an sich fehlt das organische Leben, welches der Gestalt der Säule ihre Bedeutung giebt: er setzt der Masse eben nur eine Masse entgegen, und die Basiliken, die statt der Säulenstellungen nur Pfeilerstellungen enthalten, gewähren demgemäss einen schweren, rohen Eindruck. Solcher Art findet sich eine bedeutende Anzahl alter Basiliken in den Rheinlanden, auch anderwärts. Häufiger ist die Einrichtung, dass man die Vortheile der einen Anordnung mit denen der andern verband, dass man Pfeiler und Säulen wechseln liess; und zwar in der Anordnung, dass der Abstand je eines Pfeilers von dem andern insgemein der Breite des Mittelschiffes gleichkam. Zwischen den Pfeilern wurden entweder je zwei Säulen oder deren je eine angeordnet; das erstere gab stets einen engeren und strengeren, das zweite einen freieren und offneren Eindruck. In einigen, sehr seltnen Beispielen — und zwar in solchen, wo die Pfeiler nur mit je einer Säule wechseln — findet sich hiebei endlich die Einrichtung, dass die Pfeiler unter sich durch grössere Bögen verbunden sind und dass diese grösseren Bögen die kleineren, welche von dem Kapitäl der Säule ausgehen, überspannen. Diese Einrichtung scheint die vollendetste Ausbildung des eigentlichen Basilikenbaues zu enthalten, denn jene grösseren Bögen greifen ungleich bedeutender in die Last der Oberwände ein und setzen ihr, in Verbindung mit den kleineren Bögen, einen ungleich kräftigeren Gegendruck entgegen; das Missverhältniss zwischen Last und Stütze ist hier auf die edelste und wirkungsreichste Weise ausgeglichen. Es ist befremdend, dass diese geistvolle Weise der Anordnung so höchst geringe Verbreitung gefunden hat. Ich habe sie fast nur in ein Paar Basiliken am Nordrande des Harzes, die etwa dem Ende des elften Jahrhunderts angehören, gefunden. Das Hauptbeispiel dieser Art ist die Kirche des ehemaligen Klosters Huyseburg bei Halberstadt, die überhaupt zu den am Besten erhaltenen Basiliken in Deutschland gehört. Die Ansicht No. 3 stellt das Innere dieser Kirche dar.

Andre, zum Theil ebenfalls sehr erhebliche Modificationen des Basilikenbaues übergehe ich, wie die der Einführung eines Querschiffes, wodurch die gesammte Kirche die geheiligte Grundform des Kreuzes erhält, die Einrichtung des Chores und seine Erhöhung über dem Boden der Kirche, die Anordnung der Gruftkirche u. s. w. Dies Alles sind Elemente, die, wie bedeutend und wichtig auch in andern Beziehungen, doch das Grundgesetz des Bausystemes in seinen wesentlichen Theilen nicht verändern.

In den Zeiten des zwölften Jahrhunderts machte sich indess noch eine

Umbildung des Basilikenbaues geltend, und zwar eine so folgenreiche, dass durch sie ein wesentlich neues architektonisches System hervorgerufen ward. Dies war die Anwendung des Gewölbs zur Ueberdeckung der Räume, und zwar einer eigenthümlich gegliederten und bewegten Form des Gewölbes. In gemessenen Abständen spannte man mächtige Querbögen — wie solche schon an den flachgedeckten Basiliken in der Durchschneidung von Quer- und Langschiff erschienen waren — von der einen Wand des Schiffes zu der andern hinüber und füllte den Raum dazwischen durch Kreuzgewölbe aus, die, von jenen Querbögen getragen, sich zugleich selbst in gegenseitiger elastischer Spannung hielten. In stetem Wechel der Theile, stets die eine Bewegung an die andre knüpfend, leiteten diese Formen den Blick zugleich aufwärts und vorwärts. So war der Decke ihre Starrheit genommen, waren die Seiten des Gebäudes mit einander in unmittelbare Verbindung gesetzt, war der Raum nach oben hin auf eine feierliche und zugleich lebenvolle Weise erhoben. Aber man begnügte sich nicht, diese Veränderung der inneren Einrichtung nur ausschliesslich an der Decke vorzunehmen; man sah sich zugleich genöthigt, mit ihren Formen auch die der übrigen Architekturtheile in ein unmittelbares, harmonisches Verhältniss zu setzen. Die grössere Last der gewölbten Decke machte es jetzt nöthig, dass fast ausschliesslich Pfeilerstellungen (statt der Säulenstellungen) zum Tragen der Oberwände des Mittelschiffes angewandt wurden. Aus der Masse des Pfeilers aber traten nunmehr lebendig organische Gliederungen, Pilasterstreifen und vornehmlich Halbsäulen, hervor; diese führte man an dem Pfeiler und an der Wand über ihm aufwärts und liess von ihnen jene Bögen des Gewölbes ausgehen. So erhielt die starre Masse des Pfeilers die Andeutung eines organischen Lebens; so wurde diese lebenvolle Form auch über die sonst ebenfalls starre Masse der Wand emporgezogen; so trat sie in unmittelbare Verbindung mit der lebendigen Bogenform des Gewölbes. Es war die Andeutung einer gleichmässigen Lebenskraft, welche, vom Boden emporsteigend, an Pfeilerstellungen und Wänden aufwärts drang und in dem Gewölbe ihren majestätisch erhabenen, in sich ausgerundeten Schluss erhielt. Dies System der gewölbten Basilika wurde auf die mannigfaltigste und verschiedenartigste Weise durchgebildet. Je nachdem die Pfeiler eine reichere oder eine geringere Gliederung erhielten, je nachdem in Folge dessen etwa auch die Bögen der Pfeilerstellungen und die des Gewölbes gegliedert wurden, je nachdem man an den Oberwänden selbst Abtheilungen der einen oder andern Art anordnete (z. B. grössere oder kleinere Gallerieen über den Pfeilerstellungen), je nachdem man endlich die Formen der Gliederungen an sich strenger oder in weicherer Fülle bildete und mit ihnen ein reicheres oder ein bescheidneres Ornament verband, mussten sich tausend Unterarten des Systemes bilden. Ich nenne hier nur ein Beispiel, in welchem die Behandlung der Formen zwar schwer und streng, selbst trocken erscheint, in welchem aber das Grundprincip der Anordnung eine so klare und gemessene Würde hat, wie kaum an irgend einem andern Bauwerke der Zeit. Es ist dies das Innere des Domes von Speyer. (Ansicht No. 4.)

Man benennt den architektonischen Styl, nach welchem in diesen Frühepochen des Mittelalters die Formen gebildet werden, gewöhnlich, mit einem unpassenden Namen, als den „byzantinischen Styl"; man hat neuerlich statt dessen den passenderen Namen des „romanischen" Styles eingeführt. Auf ihn folgt im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts der sogenannte

gothische Styl. Der Ursprung der gothischen Form ist, wie es scheint, im Orient zu suchen. Ich meine damit jenen gebrochenen Bogen, den man mit dem Namen des Spitzbogens zu bezeichnen pflegt, und der, soviel wir heutiges Tages zu urtheilen vermögen, zuerst in der arabischen Architektur eine ausgedehntere Anwendung gefunden hat. In Sicilien, das Jahrhunderte lang unter arabischer Herrschaft stand, wurde der Spitzbogen zuerst mit den Formen der einfachen Basilika in Verbindung gebracht, indem man ihn über den Säulenstellungen des Schiffes anwandte. Dann entschied sich, bei allen occidentalisch europäischen Völkern, der Geschmack der Zeit dafür, den Spitzbogen auch bei der gewölbten Basilika einzuführen und die Bogenwölbungen nach dieser Form zu bilden; man sah sich dabei zugleich genöthigt, auch die übrigen architektonischen Formen harmonisch mit seiner Erscheinung umzubilden, so dass sich, eine Reihe von Mittelstufen hindurch, eine wesentlich neue Formenweise ausprägen musste. Es bilden indess alle diejenigen Erscheinungen, die mit der Aufnahme des Spitzbogens zunächst hervortreten mussten, nur die eine Seite der Eigenthümlichkeiten, welche den gothischen Baustyl auszeichnen; in ihnen beruht nur seine temporäre, seine historisch vorübergehende Bedeutung. Es ist noch eine zweite Seite unter seinen Eigenthümlichkeiten ins Auge zu fassen, die, ob auch aufs Innigste mit jener verbunden, dennoch gesondert betrachtet werden kann, und in der seine eigentlich ästhetische Bedeutung beruht; sie ist es, die ihm das Gepräge der höchsten Vollendung, welche bis jetzt an den architektonischen Werken der Menschen hervorgetreten ist, giebt. Es sind ebenfalls gewölbte Basiliken, wie ich sie vorhin flüchtig charakterisirt habe, die zur ausgebildeten Entwickelung des gothischen Baustyles Anlass gaben; es sind die allgemeinen Gesetze der architektonischen Anlage, wie sie bei den gewölbten Basiliken des romanischen Baustyles erscheinen. Bei diesen aber bildeten die starre Masse des Pfeilers, die starre Masse der Wand noch immer die Grundlage der organisch belebteren Formen, die sich darüber nur eben hinzogen; auch Bögen und Gewölbe waren dort noch in ähnlicher Massenhaftigkeit, somit in ähnlicher Schwere der Hauptformen, gebildet. Jetzt löste sich dies Alles in ein durchaus gegliedertes, durchaus bewegtes Leben auf. Die Pfeiler gewannen aufs Neue eine mehr säulenhafte Gestalt, und zugleich schwangen sich, ringsum aus der Aussenfläche ihres Kernes, leichte Halbsäulchen und Röhrenbündel empor, dass die Masse des Pfeilers wie die Garbe eines lebendig bewegten Springquells aus dem Boden aufstieg. In den Bögen, welche die Pfeiler verbanden, neigte sich diese Springflut der Formen im rhythmischen Spiele, und doch in sichrer Beschlossenheit, gegeneinander, an den Oberwänden des Mittelschiffes stieg sie in ungehemmter Kraft empor, an allen Linien des Gewölbes strahlte sie hinüber und herüber. Zugleich verschwand, was noch von lastender Form an den Oberwänden des Schiffes übrig war, dadurch gänzlich, dass diese sich zu weiten Fenstern von einander dehnten, während doch ein elastisch gespanntes Sprossenwerk, in ähnlich flüssigen Formen gebildet, allen Eindruck eines leeren Raumes aufhob. Die gesammte innere Architektur war zum Ausdruck von Kraft und Bewegung geworden; sie zog die Sinne und das Gemüth des Beschauers unwillkürlich aufwärts, und doch war Alles von jenem klaren Ebenmaasse erfüllt, welches mit der Bewegung zugleich die erhabenste Ruhe, mit der Kraft zugleich die edelste Majestät verband. Das Gebäude, das die versammelte Gemeinde umgab, war der unmittelbare Ausdruck

dessen geworden, was an dieser Stätte gefeiert werden sollte: ein tausendstimmiger Hymnus des Gebetes.

Die Schönheit, die innerlich lebenvolle Entwickelung des gothischen Baustyles zeigt sich in den ausgeführten kirchlichen Gebäuden allerdings auf die mannigfaltigste Weise abgestuft. Sie sind noch verschiedenartiger als die des romanischen Baustyles; die Zeiten der Ausführung, die nationalen und lokalen Eigenthümlichkeiten haben darin die grösste Abwechselung, die vielfachsten Grade der Ausbildung hervorgebracht. Die Erscheinung der vollendeten Schönheit ist überall selten und ist es auch in diesem Falle. Die edelsten Beispiele des Styles, wenn auch nicht die Mehrzahl derjenigen, die mit dem reichsten Schmucke versehen sind, gehören Deutschland an; unter ihnen ist kein Gebäude höher zu schätzen als der Dom von Köln. No. 5 giebt eine Skizze der inneren Ansicht dieses Domes, wie er in seiner Vollendung erscheinen wird.

Die Dauer des gothischen Styles hielt nur ein Paar Jahrhunderte an. Das Zeitalter des Wiedererwachens der Wissenschaften vernichtete seine Herrschaft, und zwar nicht blos das, was in seinen Formen als Aeusserung des individuell mittelalterlichen Geschmackes bezeichnet werden darf, sondern zugleich auch jenes ganze Gesetz einer höheren, innerlich lebendigen architektonischen Durchbildung. Man konnte sich mit den phantastischen Elementen, die allerdings mit dem gothischen Style, grossen Theils jedoch schon als eine Ausartung des Geschmackes, verknüpft waren, nicht mehr befreunden; man verlangte statt dessen nach Einfachheit und Klarheit, und man fand, was man suchte, in den Werken des classischen Alterthums, zu denen man ohnedies durch die wissenschaftliche Richtung der Zeit hingetrieben war. Man bestrebte sich, den Architekturstyl des Alterthums wieder einzuführen, man schuf eine gelehrte Architektur. Freilich aber konnten die classischen Formen nur selten dem Bedürfniss des kirchlichen Gebäudes entsprechen. Man kam nur in seltenen Fällen dazu, einfache Basiliken mit Säulenstellungen zu bauen, die man dann, so gut es ging, nach den Gesetzen der Antike ausbildete. Zumeist blieben es auch jetzt gewölbte Basiliken, mit starken Tonnengewölben nach römischer, oder mit Kuppelgewölben nach eigentlich byzantinischer Art, wobei es dann wiederum nöthig ward, massive Pfeilerstellungen anzuwenden. Um aber dennoch das Gesetz des antiken Säulenbaues beizubehalten, legte man darüber Pilaster, Halbsäulen, auch freistehende Säulen, sammt den Gebälken und Friesen, wie solche durch die Regeln der antiken Bauschule vorgeschrieben waren. Die architektonische Durchbildung bestand nur in einer mehr oder weniger müssigen Dekoration; es war ein Zwitterzustand, ganz so und noch mehr, als wie in der alten römischen Kunst. Die Ansicht No. 6, das Innere der Peterskirche zu Rom darstellend, giebt eins der Hauptbeispiele dieser modernen Behandlung des Kirchenbaues, das allerdings durch riesige Dimensionen und grossartige Verhältnisse — keineswegs aber durch lebendige Durchbildung — imponirt. In solcher Weise hat der moderne Baustyl sich mehrere Jahrhunderte lang erhalten, ob auch unter manchen Schwankungen, unter denen besonders das barocke Schnörkelwesen in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in sofern bedeutend ist, als sich darin der entschiedene Drang nach einer reicheren Bewegung der Formen, dem zu genügen man freilich sehr verkehrte Mittel aufwandte, ausspricht.

Ich erwähnte eben des byzantinischen Kuppelsystemes. Es ist nöthig,

dass ich auch darüber und über das, was mit demselben zusammenhängt, noch ein Wort sage. Man hatte schon in der altchristlichen Zeit neben der Hauptform der Basilika noch eine andre Form der architektonischen Anlage für religiöse Zwecke in Anwendung gebracht. Dies ist das sogenannte Baptisterium, das ausschliesslich für den Zweck der Taufe errichtet wurde. Das Baptisterium, zunächst ebenfalls nach dem Muster antiker Bauanlagen errichtet, hatte einen kreisrunden oder vielmehr zumeist einen polygonen Grundriss, in der Regel den eines Achtecks. Es wurde theils flach gedeckt, theils mit einer Kuppel überwölbt. Zu einer bedeutenderen Eigenthümlichkeit erhob sich das Baptisterium dadurch, dass man dem mittleren Hauptraume einen niedrigeren Umfang zufügte, der zu jenem in demselben Verhältnisse stand, wie die Seitenschiffe der Basilika zum Mittelschiffe. Diese Bauanlage ward in der Kunst des byzantinischen Reiches, vornehmlich im Zeitalter des Kaisers Justinian, mit grossartigerem Sinne aufgefasst und zu selbständigen grossen Kirchenbauten verwandt, theils so, dass man den polygonen Grundriss beibehielt, theils so, dass man ihn durch Anfügung andrer Theile wiederum in der Art der Basiliken verlängerte. Bei solchen Unternehmungen gab es ein neues architektonisches Problem zu lösen, nämlich über Pfeilern und Bögen eine Kuppel emporzuwölben. Die Byzantiner lösten die Aufgabe auf grossartige Weise, wie namentlich aus der mächtigen Kuppel der Sophienkirche zu Constantinopel erhellt. Sie begnügten sich aber nicht mit einer Wölbung solcher Art; sie lehnten an die Bögen, welche die Hauptkuppel trugen, noch auf mannigfache Weise Halbkuppeln, Tonnengewölbe u. dgl. an, was in manchen Fällen eine seltsam complicirte Ueberwölbung der Räume zur Folge hatte. Dabei füllten sie den Raum unter jenen Schwibbögen zum Theil auf nicht minder eigenthümliche Weise mit Säulenarkaden aus. Eins der merkwürdigsten Gebäude dieser Art ist in Italien die völlig byzantinische Kirche S. Vitale zu Ravenna, aus dem Zeitalter des Kaisers Justinian. Die Ansicht No. 7 giebt einen Einblick in das Innere derselben, der freilich die Construction des Baues nicht vollständig vergegenwärtigt, da es überall schwierig ist, von einem runden oder polygonischen Raume eine innere Ansicht zu entwerfen. Es ist übrigens zu bemerken, dass der eigentlich byzantinische Baustyl eine höhere, mehr organische Durchbildung des architektonischen Systemes nicht erreicht, auch nicht erstrebt hat.

Die byzantinische Weise des Kuppelbaues vereinigte sich später, im Zeitalter des romanischen Styles, mit dem Basilikenbau des Occidents, indem man, besonders bei den gewölbten Basiliken, über den grossen Bögen in der Durchschneidung von Querschiff und Langschiff eine Kuppel errichtete, um hiedurch dem Raume des Chores eine grössere Würde zu geben. Im gothischen Baustyle unterliess man fast überall die Anwendung der Kuppeln. — In der modernen Kunst erscheinen aufs Neue Kuppeln über der Durchschneidung von Quer- und Langschiff, so in besonders grossartiger Weise in der Peterskirche zu Rom. Auch überdeckte man wohl die Räume durch Reihen bogengetragener Kuppeln. — Einige der schönsten Kirchen-Entwürfe desjenigen Architekten, der der grösste des ganzen modernen Zeitalters ist, unsers unvergesslichen Schinkel, beruhen auf dem Princip des Baptisteriums und des Kuppelbaues; mit der Absicht, die Gemeinde in gemessener Nähe um die Kanzel des Predigers zu schaaren, vereinigt sich hier sehr glücklich eine erhabene Freiheit des Raumes und eine gesetzlich edle Durchbildung der Formen.

Ich konnte mit diesen Bemerkungen nur eine flüchtige Andeutung über die Hauptpunkte, die bei den Systemen des Kirchenbaues und bei deren fortschreitender Ausbildung und Umbildung hervorgetreten sind, geben. Ich habe mehrfach bemerken müssen, dass es mir unmöglich sei, zugleich auf die mannigfaltigen Modificationen der verschiedenen Systeme näher einzugehen. In der That sind diese Modificationen so bedeutend, dass sich durch sie der Reichthum der architektonischen Gestaltung, nur für den einen Zweck des Kirchenbaues, fast ins Unendliche ausdehnt, zumal wenn nun auch das Aeussere des Gebäudes, bei welchem z. B. die Anlage der Thürme und ihre mehr oder weniger harmonische Verbindung mit dem Körper des Gebäudes zu den interessantesten Beobachtungen Anlass giebt, ins Auge gefasst werden sollte. Die Stunde verstattet mir nicht, auch auf diese Punkte einzugehen. — Genug! Es liegt uns in der langen Folgenreihe der kirchlichen Monumente, die im Laufe von funfzehn Jahrhunderten entstanden sind, ein reiches Erbtheil vor, dessen Benutzung nicht bloss unser Vortheil, sondern auch unsre Pflicht ist. Das ganze Geheimniss, wie wir dasselbe der Benutzung von unsrer Seite zugänglich zu machen haben, beruht eben nur darin, dass wir die allgemeinen ästhetischen Principien von den lokalen und historischen Besonderheiten der Erscheinung, von der Weise des Zeitgeschmackes, in der sie sich ausgeprägt haben, zu unterscheiden wissen. Wie innig Beides auch in den einzelnen Fällen verschmolzen sein mag, wir vermögen es, diese Doppelbedeutung der architektonischen Monumente uns zum klaren Bewusstsein zu bringen. Denn das vor Allem ist der grosse und eigenthümliche Reiz der Architekturgeschichte, dass sie uns ebenso charakteristisch und unmittelbar die Sinnbilder vergangener Zeiten gegenüber stellt, wie sie die von aller temporären Geltung freien, die rein idealen Gesetze der Formenbildung vor unsern Augen entwickelt. Wollen wir demnach für die Zwecke des heutigen Kirchenbaues — sofern dabei überhaupt eine ideale Durchbildung erstrebt wird — zu einer festen Grundlage, zu einem klaren Urtheil gelangen, so scheint es nöthig, nicht sowohl ein einzelnes der vorhandenen Systeme zur Nachbildung oder Umbildung vorzunehmen, als vielmehr aus der ganzen Summe unsrer Erfahrungen jene allgemeinen Gesetze der Formenbildung, durch welche der kirchliche Raum lebenvolle Würde und feierlich rhythmische Erhebung gewinnt, uns zu eigen zu machen. Dadurch erhalten wir das sichre ästhetische Bewusstsein, um nun auch die äusseren Bedürfnisse, die bei den kirchlichen Gebäuden unsrer Zeit zur Sprache kommen müssen, auf eine vollkommen würdige Weise gestalten zu können. Dadurch gewinnen wir den positiven Inhalt, dem der schaffende Künstler das Gepräge unsrer Zeit, unsres Sinnens, Fühlens und Denkens, aufzudrücken vermag.

BERICHTE, KRITIKEN, ERÖRTERUNGEN.

1843 — 1845.

Neues aus Berlin.

(Kunstblatt 1843, No. 36.)

.... Ein bedeutendes Werk, welches der Katalog der vorjährigen grossen Ausstellung bereits angemeldet hatte, welches aber nicht zur Vollendung gekommen war, sahen wir in diesen Tagen im Atelier des Prof. Wach aufgestellt. Es ist ein Gemälde mit lebensgrossen Figuren, 8 Fuss hoch und 12 Fuss breit, von Wach im Auftrag des pommer'schen Kunstvereins zur Aufstellung in einem öffentlichen Lokale in Stettin gearbeitet. Der Gegenstand bezieht sich auf die Einführung des Christenthums in Pommern und behandelt einen lieblich rührenden Moment dieses historischen Ereignisses. Manche Bekehrungsversuche waren bereits an dem zelotischen Eifer und an der geringen äusseren Würde, womit die christlichen Missionäre unter dem reichen Wendenvolke in Pommern auftraten, verunglückt, als Bischof Otto von Bamberg im Anfange des zwölften Jahrhunderts das Bekehrungswerk in so feierlicher wie mild besonnener Weise unternahm. In Stettin zog er die Kinder an sich, gab ihnen mancherlei anmuthige Geschenke und machte dadurch sie und dann auch die Eltern geneigt, seine Worte der christlichen Lehre anzuhören. Dort war vor allen das Geschlecht des Domizlaw bedeutend und einflussreich; Otto taufte zwei Söhne des Domizlaw, Tepitz und Dorante, worauf dann ihre Mutter, eine aus Sachsen gebürtige und schon im Christenthum erzogene Frau, sich öffentlich zu der Lehre des Bischofs bekannte und bald das ganze Geschlecht nachfolgte. Der Moment des Bildes ist die Scene, die die Chronik ausdrücklich so berichtet, dass nämlich die beiden Knaben, in den neuen Gewanden und mit den Crucifixen, die ihnen der Bischof geschenkt, der Mutter entgegentreten; die Letztere, erschüttert von dem Anblick, der das Ziel einer langgenährten Sehnsucht erfüllt, ist im Begriff, in Ohnmacht zu sinken. Das Bild ist sehr glücklich geordnet. Den Mittelpunkt machen die beiden Knaben aus. Zur Linken, vor der Thür eines

wendischen Gebäudes, sitzt der Bischof in feierlichem Ornat; zwei andre spielende Kinder neben ihm, und hinter ihm, stehend, zwei Diakonen. Auf der Rechten ist so eben die Mutter herangetreten, die, indem ihre Kniee brechen, von einer Tochter und einer Magd gestützt wird; zur äussersten Linken reiht sich dieser Gruppe ein wendischer Diener an. Den Hintergrund des Gemäldes bildet der eichenbewachsene Schlossberg von Stettin und die Aussicht in das Thal des Oderstroms. So ist die Anordnung des Bildes höchst klar, und der Inhalt entwickelt sich auf eine vollkommen verständliche Weise. Denn wenn auch, aus dem blossen Anschauen, nicht Alles begriffen werden kann, was in dem Gemüthe der Mutter vorgeht, wenn man namentlich auch nicht wissen kann, dass sie schon eine heimliche Christin ist, so sehen wir doch, dass das, was ihr die Kräfte raubt, in einer tiefen, eher freude- als schmerzvollen Bewegung des Innern beruht, und dass diese durch jene Insignien des Christenthums geweckt ist. Mehr als das darf aber überall, wie es scheint, von der historischen Malerei nicht gefordert werden. Bei der einfachen Anordnung des Bildes führt dasselbe die lebendigste Mannigfaltigkeit der Charaktere entgegen, die sich, von der Linken zur Rechten, in beredter Stufenfolge entwickelt und uns einen weiten Blick über die Stadien des damaligen Lebens verstatten. Zuerst die beiden Diakonen, welche das Priesterthum des Mittelalters, zwar würdig und bedeutend, doch in verschiedenartig einseitiger Weise repräsentiren; dann die Gestalt des Erzbischofs in erhabener Hoheit und Begeisterung und in schönem Gegensatz gegen die Unschuld jener kleineren Kinder, die ihn umspielen; denn die beiden Knaben, beide in der offnen, freudig erregten Bewegung des Momentes, doch auch sie wieder charakteristisch von einander verschieden. Hierauf die grossartig schöne Gestalt der Mutter, deren geheimer Zug zu den Symbolen des Christenthums ebenso wie ihre Liebe zu den Kindern trotz der momentanen Erschütterung sichtbar wird; und im Gegensatz gegen sie die Tochter, die mit kindlicher Theilnahme nur an dem Gesichte der von ihr umfassten Mutter hängt, und die Magd, deren Interesse zwischen der Sorge um die Herrin und der Verwunderung über das Gebahren der Kinder getheilt wird. Endlich, als äusserster Contrast, der wendische Diener, der sich in halb düsterm, noch heidnischem Trotze abwendet. Das Aeussere, was dem Kostüm und der Bezeichnung des Lokals angehört, dient wesentlich zur Erhöhung der Charakteristik der Darstellung. Das Ganze ist mit jener Grazie behandelt, die Wach eigenthümlich ist und die sich besonders in der edeln Linienführung kund giebt. Der Totaleindruck ist harmonisch; ohne Zweifel haben wir das Bild zu den vorzüglichsten Werken zu rechnen, die Wach geliefert hat. Die Erscheinung desselben ist ein sehr erfreuliches Zeugniss der höheren Anerkennung, welche der historischen Malerei gegenwärtig zu Theil wird, und zugleich eine gültige Bezeichnung der Richtung, in welcher dies Fach der Kunst zu behandeln ist. Möge dem Bilde in Stettin eine angemessene Stätte zu Theil werden, und möge es zu vielfach vermehrter Nachfolge Anlass geben.

Im Atelier des Bildhauer Kiss sahen wir das kolossale und zum Bronzeguss bestimmte Thonmodell der Reiterstatue Friedrichs des Grossen, die er für das Denkmal, welches von der Provinz Schlesien in Breslau errichtet werden soll, gefertigt hat. Das mächtige Werk, drei Fuss grösser als die bekannte Amazonengruppe von Kiss, zeigt eine Auffassung, die zunächst den eigentlichen Zweck des Monumentes, d. h. nicht die

allgemeinste Bedeutung des unsterblichen Mannes, sondern die, welche er insbesondre für die Provinz Schlesien hat, ins Auge fasst. Es ist der kräftige Sieger und zugleich der erhabene Wohlthäter des Landes. Auf lebhaft vorschreitendem Rosse, das er sicher lenkt, sitzt der König in freier, zuversichtlicher Haltung, noch nicht der von Jahren und tausendfachem Mühsal gebeugte Greis, sondern der schöne, stattliche Mann, wie er etwa noch beim Anfange des siebenjährigen Krieges erschien; er trägt die brillante Gardeuniform und darüber den in leichten Falten niederhangenden Kriegsmantel; sein Haupt ist umschauend emporgehoben, sein rechter Arm herrschend zugleich und segnend über das Volk hin ausgestreckt. Die Sicherheit, die sich in dem Werke ausspricht, wirkt sehr erfreuend auf den Beschauer; das Ganze ist meisterlich belebt; dass dies letztere namentlich auch von dem Pferde gilt, braucht von dem Bildner der Amazonengruppe nicht noch besonders angemerkt zu werden. Auch diese Arbeit gehört zu den bedeutendsten Zeugnissen der historisch monumentalen Kunst, deren wir uns heutiges Tages mehr und mehr erfreuen.

(Kunstblatt 1843, No. 45.)

Eine neue Erscheinung von hoher Bedeutung, die in diesen Tagen die lebhafteste Aufmerksamkeit Berlins in Anspruch nimmt, ist das so eben vollendete Thonmodell der kolossalen Reiterstatue Friedrichs des Grossen, welche Rauch für Berlin arbeitet. Es ist das Werk, für welches seit dem Tode des grossen Mannes, also seit einer Reihe von 57 Jahren und durch verschiedene Generationen von Künstlern, so viele Entwürfe und Skizzen gefertigt, so viele Ideen in Vorschlag gebracht und erörtert sind, dass die Geschichte dieser Bestrebungen in der That als eine Geschichte der Entwickelung der neueren monumentalen Kunst betrachtet werden darf. Wohl erweckt es für den, der diese Bestrebungen mit einigem Interesse verfolgt hat, ein eignes Gefühl, wenn man jetzt ihren Schlusspunkt, und zwar dem wichtigsten Theile nach bereits vollendet, vor sich sieht; mit Freude aber wird man es bekennen müssen, dass hier eine Lösung der Aufgabe vor uns steht, welche entschieden als die angemessenste und würdigste gelten muss. Nach vielen und mannigfachen Versuchen, die nicht selten auf künstliche, auch phantastische Weise einen grossartig imponirenden Eindruck zu erreichen streben, nach der Anwendung römischer, dacischer und griechischer Kostüme, nach Tempeln und Mausoleen, nach Triumphbögen, trajanischen Säulen und mächtigen Siegeshallen, ist der, zur endlichen Ausführung des Werkes berufene Meister zu der einfachsten Form zurückgekehrt, die mit volksthümlicher Kraft zum Volke sprechen wird, die uns das Bild des grossen Königs in seiner ganzen Eigenthümlichkeit wiedergiebt, und doch auf eine Weise gefasst und durch geringe, kaum symbolisch zu nennende Zuthat in soweit erkräftiget ist, dass sie uns in grossartigster monumentaler Würde gegenüber steht. Denn es kam ja darauf an, dem Manne ein Denkmal zu errichten, der nicht blos im Munde der Geschichte, sondern auch im Munde des Volkes lebt: es musste der

König dargestellt werden, der den preussischen Staat reich und herrlich gemacht hat, der Held und Meister des achtzehnten Jahrhunderts, — der „grosse Friedrich"; zugleich aber auch der, den das Volk mit behaglicher Theilnahme noch heute als seinen „alten Fritz" benennt. So sehen wir ihn auf seinem ruhig schreitenden Rosse sitzen, in Haltung und Geberde einfach, so, wie ihn in der langen Zeit vom Hubertsburger Frieden bis zu seinem Tode das Volk zu sehen gewohnt war, in seiner schlichten Kleidung, den Hut tief in die Stirn gedrückt, die nachlässig aufgezogenen Stiefeln ohne den Stachel der Sporen, in der Linken die Zügel haltend, die Rechte in die Seite gestützt und daran den Krückstock, den er selbst zu Pferde führte, niederhangend. Es ist der alte König, der das Ziel seines Strebens erreicht hat und der hier, wie es so oft im Leben der Fall war, in väterlicher Ruhe unter den Seinen erscheint. Bei allem individuellen Gepräge aber, bei aller scheinbaren Nachlässigkeit in Tracht und Haltung, hat Rauch zugleich jenen Ausdruck geistiger Würde und Energie wiederzugeben gewusst, über deren Wirkung uns die staunenden Zeitgenossen so manchen bemerkenswerthen Bericht hinterlassen haben. Es ist etwas eigenthümlich Elastisches in dieser gebeugten Gestalt, das uns mit Bestimmtheit fühlen lässt, dass sie fähig genug sei, sich zur mächtigsten Kraftäusserung zu erheben; aufs Entschiedenste spricht sich dies in den Zügen des lebhaft emporgerichteten Gesichtes aus. Als Abweichung von der gewöhnlichen Tracht Friedrichs erscheint nur der Königsmantel, der Brust und Rüken bedeckt und in weiten Falten niederhängt. Er bezeichnet — wenn wir es so ausdrücken wollen — auf symbolische Weise den königlichen Herrscher; er bildet aber zugleich eine der wirklichen und bestehenden Insignien der königlichen Würde (wie wenig es sich auch Friedrich angelegen sein liess, in den vorkommenden Fällen sich solcher Insignien zu bedienen); er ist es somit, was, auf vollkommen natürliche und ungezwungene Weise, der Gestalt die grössere monumentale Fülle, — ihr auch in den äusseren Linien der Erscheinung die grössere Erhabenheit giebt. Ueber das Detail der Ausführung genüge die Eine Bemerkung, dass auch hier sich mit stylistischer Würde durchweg jene feine Naturbeobachtung vereint, die Rauch's neuere Werke so eigenthümlich auszeichnet.

Der wichtigste Theil des Denkmals ist hiemit, bis auf den Abguss, vollendet. Jetzt steht noch die Arbeit des Sockels bevor, dessen Bildwerk der kolossalen Reiterstatue untergeordnet sein muss, indess ohne Zweifel eine längere Zeit für die Ausführung in Anspruch nehmen wird. Die obere, kleinere Abtheilung des Sockels wird einfachere Reliefs, auf die friedlichen Thaten des Königs bezüglich, enthalten; die untere dagegen eine grosse Schaar lebensgrosser Hautreliefiguren, die Gestalten der Helden, mit denen er seine zahlreichen Siege erfocht. Hier liegt dem Bildhauer noch ein reiches Feld zur neuen Darlegung seiner Meisterschaft vor; schwerlich aber dürfte, schon nach der kleinen Skizze zu urtheilen, anderweitig ein Postament einer Reiterstatue gefunden werden, welches historisches Leben und monumentale Fülle auf ähnlich wirkungsreiche Weise vereinigte.

Man hat hier viel über das Verhältniss der Rauch'schen Reiterstatue des grossen Königs zu der, welche Kiss für Breslau modellirt hat (und über welche in diesen Blättern kürzlich berichtet ist) gesprochen. Das Verhältniss beider Werke zu einander ist sehr einfach. Kiss hat mit richtigem Takte, dem Zwecke seiner Aufgabe gemäss, den jugendlichen Eroberer

Schlesiens und den Ordner der dortigen Verhältnisse dargestellt; Rauch dagegen den König des gesammten Staates, den Mann, der der Stolz seines ganzen Jahrhunderts war. Jenes ist ein Denkmal für eine einzelne Provinz und hebt die, diese Provinz betreffenden Bezüge hervor; dieses ist ein Denkmal von ungleich umfassenderer Bedeutung, es stellt uns die Totalität des Mannes und das, was wir Alle in ihm verehren, gegenüber. Beiden Bildhauern gebührt die Anerkennung, ihre Aufgabe erfüllt zu haben; aber Rauch's Aufgabe musste sich natürlich als die ungleich höhere und schwieriger zu lösende herausstellen.

Sendschreiben an Herrn Dr. Ernst Förster in München über die beiden Bilder von Gallait und de Biefve.

(Kunstblatt 1843. No. 58 f.)

Fast wider meinen Willen, jedenfalls im Widerspruch mit meiner Neigung und mit meiner Zuneigung zu Ihnen, lieber Freund, treibt es mich, die Feder zu ergreifen und gegen Sie in die Schranken zu treten. Sie haben in No. 26 und 27 des diesjährigen Kunstblattes ein Urtheil über die Bilder der beiden belgischen Maler Gallait und de Biefve, die Abdankung Karls V. und den Compromiss der niederländischen Edlen, ausgesprochen, das der Freude des grösseren deutschen Publikums an diesen Bildern — denn seit unsrer Berliner Ausstellung im vorigen Herbste sind sie ja noch an manchen andern Orten mit Enthusiasmus aufgenommen — schroff und streng widerspricht. Herr v. Quandt ist Ihnen in No. 39 und 40 in ähnlicher Weise, in einzelnen Ausdrücken noch herber, nachgefolgt. Das Publikum ist aber gewöhnt, dergleichen Artikel mehr als das Glaubensbekenntniss der Zeitschrift, in welcher sie erscheinen, und ihrer Redaktion, denn als die individuelle Ansicht der einzelnen Verfasser zu betrachten. So schiebt man auch mir, da ich mit Ihnen an der Redaktion des Kunstblattes betheiligt bin, dieselbe Ansicht zu. Ich theile die Ansicht aber keineswegs, und so nöthigt mich mein Verhältniss zum Kunstblatt, auch mit der meinigen offen und unumwunden hervorzutreten. Die Sache scheint mir in der That für das gesammte Zeitinteresse wichtig genug, um sowohl das Kunstblatt vor dem Vorwurfe der Einseitigkeit, als auch mich vor diesem und dem vielleicht noch schlimmeren Vorwurfe der Indolenz sicher zu stellen; für den Takt des Publikums zu kämpfen, oder gar für die Ehre von Kunstwerken, die sich selbst zur Genüge vertreten, würde ich für überflüssig halten. Ohne Sie und die anderweitigen geneigten Mitleser dieses Sendschreibens durch allzu vieles Detail zu ermüden, will ich versuchen, nur auf die wichtigsten Ihrer Anschuldigungen, besonders auf das, was allgemeine Principien berührt, einzugehen. Dabei wird sich auch Gelegenheit finden, diese oder jene Bemerkung des Herrn v. Quandt zu berühren. Die unpassliche Weise, in welcher der letztere

im Eingange seines Artikels, wegen einiger Zeitungsreferate u. dergl. über Berlin spricht, die nicht minder unpassliche Weise, in welcher er einen Künstler wie Eduard Magnus, ebenfalls wegen einer Zeitungsnotiz, die man diesem zuschreibt und die meinethalben einseitig genug abgefasst war, behandelt, glaube ich mit Stillschweigen übergehen zu dürfen.

Sehr gern gebe ich Ihnen zu, dass beide Bilder keinesweges ganz tadellose Meisterwerke sind. Es ist an ihnen dieser und jener nicht ganz unerhebliche Fehler zu bemerken. Was Sie dem Gallait'schen Bilde in Bezug auf die Mängel des perspectivischen Aufbaues, der Gruppeneintheilung u. s. w. vorwerfen, ist unstreitig mehr oder weniger begründet, ebenso aber auch, was Sie von der Schönheit und Sättigung des Kolorits, von der bewunderungswürdigen Harmonie der gesammten malerischen Durchbildung in diesem Gemälde rühmen müssen. Für mein Gefühl war diese Harmonie so bedeutend, dass sie jene Mängel vollständig verdeckte, oder sie doch erst bemerken liess, als der nüchterne Verstand das Kritisirgeschäft übernahm. De Biefve's Bild steht niedriger, sofern ihm diese Harmonie, diese malerische Stylistik fehlt; dafür hat es aber wiederum manche Einzelheiten, die vollendeter sind, als die Einzelheiten des Gallait'schen Bildes, was Sie freilich, wie es scheint, nicht gefunden haben. Ich will indess über dergleichen, worüber man nur vor den Gemälden selbst zu einer Vereinbarung kommen kann, nicht weiter streiten. Ich will nur die Bemerkung hinzufügen, dass unter den hiesigen Künstlern, die die Malerei als eine Kunst der Farbe zu fassen gewohnt sind, keiner sich gefunden, der die Ausführung beider Bilder, und namentlich des Gallait'schen, nicht im höchsten und bewunderndsten Maasse anerkannt hätte.

Es ist vorzugsweise der geistige Inhalt beider Bilder, die Entwickelung und die Bedeutung desselben, worüber ich mit Ihnen zu streiten habe. Gallait werfen Sie vor, dass sein Bild in der Darstellung des gewählten Gegenstandes, de Biefve gar, dass sein Bild schon in der Wahl des darzustellenden Gegenstandes verfehlt sei. Lassen Sie uns dies etwas näher betrachten.

Für's Erste eine allgemeine Bemerkung zur weiteren Verständigung. Beides sind historische Bilder, oder deutlicher, Bilder geschichtlichen Inhalts, und zwar solche, die den Zweck haben, der geschichtlichen Erinnerung eines bestimmten Volkes (der Niederländer) als Denkmale zu dienen und dem Volke an einem Orte von nationaler Bedeutung (dem Palais de la nation zu Brüssel) als Erinnerungs- und Mahnzeichen gegenüberzutreten. Die Geschichte aber ist etwas positiv Gegebenes, und die geschichtlich-künstlerische Darstellung muss nothwendig einen gewissen Grad von Vertrautheit mit diesem positiv Gegebenen voraussetzen. Das ist überall der Fall, wo es sich um die Darstellung von Begebenheiten handelt. So trefflich auch die dramatische Entwickelung in Raphaels Spasimo, in seinem Tod des Ananias u.s.w. ist, so werden diese Bilder doch dem, welcher die Bücher des neuen Testaments nicht kennt, dem Türken etwa, dem Chinesen u. s. w., ihrer tieferen Bedeutung nach niemals verständlich werden. Der Künstler muss bei seinen Darstellungen diejenigen Voraussetzungen machen, die der Zweck seines Werkes erfordert, zu denen ihn das Wissen und Bewusstsein von Zeit und Nation berechtigen. Gallait und de Biefve durften diese Voraussetzungen in Bezug auf ihr Volk machen; wenn uns zufällig die vorausgesetzten Kenntnisse fehlen sollten, so ist es nicht ihre Schuld.

Gallait hat die Abdankung Kaiser Karls V. gemalt. Sie sagen — und scheinbar mit Recht — man sehe in dem Bilde nichts davon; der Künstler hätte nicht den von ihm dargestellten Moment, sondern einen andern wählen sollen, durch den die That des Abdankens deutlicher werden, durch den somit die Person des Kaisers wirkungsreicher hervortreten würde. Sie verlangen zugleich, dass statt des vor Seelen- und Altersschwäche zerfallenden Kaisers hier der Ausdruck „eines durch das Bewusstsein kaiserlicher Macht starken und durch religiöse Bewegungen grossen Geistes" erscheinen sollte. Herr v. Quandt stimmt Ihnen darin mit andern, noch mehr poetischen Ausdrücken bei. Beiläufig bemerkt, ist dies letztere Begehren schon ganz unstatthaft. Wenn Sie die Historiker, und namentlich unsre gründlichen neueren Forscher, etwa Ranke, nachschlagen, so werden Sie finden, dass Karl eben gar nicht in wundersam idealer Resignation, sondern ganz anders, den Körper von Krankheit verzehrt und die Seele mit finstrer Hypochondrie belastet, mit Vernichtung seiner schönsten Pläne und ohne Mittel, neue durchzuführen, weil der Staatsbankerott vor der Thür war, vom Thron in das Kloster ging. Hätte Gallait also, wie Herr v. Quandt will, einen „über die irdische Herrlichkeit sich erhebenden Charakter" malen wollen, so hätte er ihn irgendwo anders suchen müssen; und hätte er seinen Kaiser, nach dem bekannten *Pictoribus atque poetis etc.*, dennoch zu einem solchen Charakter umgeprägt, so hätte er die Bedeutung seines Bildes einfach verfehlt. Denn das Wort „Abdankung" ist nur ein äusserer Titel für das Bild, und der Kaiser nicht dessen Hauptperson. In welcher Form Karl vom Schauplatze abtrat, mag fast gleichgültig erscheinen, wenn man im Sinne des Niederländers die Folgen erwägt, die sich daran anschlossen. Die Abdankung ist der grosse Wendepunkt in der niederländischen Geschichte, und dies ist es, was uns Gallait in den Hauptpersonen seines Bildes so unnachahmlich meisterhaft andeutet. Die Gestalten seiner beiden Lieblinge, die der an Körper und Geist zerfallene Kaiser den Versammelten zur Schau stellt, lassen uns die ganze nächste Zukunft der niederländischen Geschichte erkennen: Philipp, der bigott und in steifer Förmlichkeit, den Rücken gegen das Volk gewandt, welches ihm huldigen soll, vor dem Vater kniet, und Oranien, der „Schweiger", in hohem männlichem Adel vor dem Kaiser stehend, und zugleich in jener verschlossenen Besonnenheit und in jener Festigkeit, die ihn zum Helden des Volkes machen musste. Auch des Kaisers Schwester, Maria von Ungarn, die unbeweglich zur Seite der Gruppe sitzt, trägt wesentlich dazu bei, das Charakteristische des Momentes zu erhöhen. Man muss es freilich wissen, dass sie bisher die Statthalterschaft der Niederlande, und zwar mit Milde, geführt hat; tief in sich versunken, einer greisen Nonne nicht unähnlich, scheint sie die Schauer der Zukunft zu empfinden, die bei dem bedeutungsschweren Wechsel der Herrschaft in ihr emporsteigen mussten. Und über die ganze zahlreiche Versammlung, welche den Thron umgiebt, waltet ein ähnlich ernstes, zurückgehaltenes Gefühl, das, bei der Energie, mit der die Gestalten aus der Leinwand hervortreten, sich des Beschauers bemächtigt. Wie Sie aber von den Personen dieser Versammlung, deren Dasein durch die blosse Gegenwart bei dem vorgestellten Momente aufs Vollständigste gerechtfertigt wird, deren Dasein eben diesem Momente erst seine Bedeutung giebt, noch eine besondre Handlung verlangen können, sehe ich nicht wohl ein. Finden Sie dergleichen etwa in den historischen

Ceremonienbildern Ihres Hofgartens? oder hätte der Künstler den grossen Gesammteindruck etwa durch diese oder jene Episode schwächen sollen?

Der Inhalt des Bildes von de Biefve steht mit dem des Bildes von Gallait in nahem Zusammenhange; die Geschichte ist fortgeschritten, und der erste entschiedene Moment des nothwendigen Widerspruches zwischen Philipp und Oranien, zwischen spanischer Tyrannei und niederländischem Freiheitsgefühl, wird uns gegenübergeführt. Es ist die Versammlung der niederländischen Edlen im Kuylenburg'schen Palast zu Brüssel und die Unterschrift des Compromisses, wodurch sie gegen religiösen und politischen Druck offnen Protest einlegten. Aber Sie sagen: wie kann man aus dem Papier, das von Einem unterschrieben wird, von Andern unterschrieben ist und von Vielen erst unterschrieben werden soll, den Inhalt des Geschriebenen oder zu Schreibenden ermessen? und könnte die Versammlung, statt z. B. gegen die Inquisition, nicht etwa gerade für dieselbe sich vereinigt haben? Ich frage Sie mit demselben Recht: kann man aus dem Papier, welches der Priester in Raphaels Messe von Bolsena in den Händen hält, etwa auf das Wunder der blutenden Hostie und auf dessen Bedeutung für die mittelalterlich-katholische Kirche, was doch den Inhalt des Bildes ausmacht, schliessen? Wir haben auch hier die historische Voraussetzung zugegeben. Wir müssen es wissen, dass die Unterschrift des Compromisses einer der wichtigsten Schritte in der Befreiung der Niederlande war; aber wiederum ist sie, wie die Abdankung Karls, nur das äussere, zufällige Vehikel, um die Bedeutung der Zeit — in diesem Bilde die ernste Bereitung zur That — zur Erscheinung zu bringen. Hier hat Herr v. Quandt, sehr abweichend von Ihnen und selbst freilich auch nicht ohne allerhand Clauseln, doch sehr richtig bemerkt: „Es ist in diesem Bilde durchaus die Idee des Volkswillens gegenwärtig.“ Das ist es, worauf es in dem ganzen Bilde ankam, und was de Biefve, obwohl nicht ganz frei von Mängeln der Anordnung, doch in sehr überlegter, klarer Abstufung und in meisterhafter Bewegung dargelegt hat: das zum Bewusstsein seiner Würde, seiner Freiheit erwachende Volk. Herr v. Quandt bemerkt übrigens zugleich als einen Tadel, dass der Maler die historisch merkwürdigsten Personen abgesondert von den Uebrigen in den Vorgrund des Bildes gebracht habe, und dass es ihm somit mehr am geschichtlichen Detail als an der das Ganze durchdringenden Idee gelegen habe. Die Antwort darauf giebt auch wieder die Geschichte. Die merkwürdigsten Personen waren die Vornehmsten, deren Vorangang man wünschte, denen man somit natürlich auch den ersten Platz zur Unterschrift — in der Nähe des Tisches, der eben im Vorgrund des Bildes steht — überliess; sie waren aber zugleich auch die Bedächtigeren, denen die heftigere Bewegung der niedern Edelleute nicht ganz genehm war und die sich somit absichtlich ein wenig abgesondert hielten. Oder soll die Geschichte wieder zu Gunsten eines beliebigen Gesetzes für künstlerische Composition gemodelt und die schärfere historische Charakteristik einem zweideutigen Erfolge aufgeopfert werden?

Ich muss bedauern, dass wir in Deutschland nicht auch das dritte von den Bildern des Brüsseler Palais de la nation, den heldenmüthigen, aufopfernden Kampf für die Freiheit, in der Darstellung der Belagerung Leydens von Wappers, kennen gelernt haben. Die innere Bedeutung dieser Bilder in ihrem gegenseitigen Zusammenhange würde uns dann vermuthlich noch wirkungsreicher entgegen getreten sein.

Ich meine indess mit der Rechtfertigung der Gegenstände, die die Bilder behandeln, und der Art und Weise, wie dieselben aufgefasst sind, doch noch nicht Genügendes gesagt zu haben; die Bilder könnten dabei dennoch ziemlich wirkungslos bleiben. Was ihnen die eigentlich künstlerische Bedeutung giebt, das ist die frische Energie, mit der die also aufgefassten Gegenstände ins Leben treten. Es ist in diesen Gestalten, — ein Gegensatz gegen so manch ein conventionelles Scheinleben, das zu bewundern man uns nöthigen will. — eine Kraft der Existenz, eine Fülle des Daseins, der sich nur ein blöder Sinn verschliessen könnte; es ist in ihnen, zum grösseren Theile wenigstens, eine Haltung und Gemessenheit, die uns nothwendig mit Ehrfurcht erfüllen muss; es ist ihnen ein Gepräge nationalen Gemeingefühles aufgedrückt, das unser Publikum fast mit einer Art Verwunderung ansah und aus dessen Einwirkung ich mir vorzugsweise den lebhaften Enthusiasmus, der den Bildern aller Orten zu Theil wurd, erkläre; es ist in ihnen — in der Gesammtheit des Gallait'schen Bildes und wenigstens in einzelnen Partieen des von de Biefve — eine Würde und Feier des malerischen Styles, welche den Eindruck auf wohlthätige Weise zu einem gerundeten und abgeschlossenen macht. — Ich denke, wir haben die Gültigkeit dieses malerischen Styles ganz in gleichem Maasse anzuerkennen wie die des linearen; ebenso, wie in der Musik das Gesetz der harmonischen Durchbildung dieselbe Bedeutung hat, wie das der melodischen Durchbildung; wobei es sich aber freilich von selbst versteht, dass die gleichmässige Entwickelung beider Elemente auf eine noch höhere Stufe der Vollendung führen muss.

Ich muss bekennen, ich verstehe Sie nicht, wenn Sie dennoch für die historische Auffassung in diesen Bildern „nicht weniger als Alles" vermissen. Sie stossen sich an dem Bestreben nach möglichst getreuer Verwirklichung, — als ob das nicht unbedingt das Streben des Künstlers sein müsste, unbeschadet anderweitiger Anforderungen, die allerdings an ein Kunstwerk zu machen sind, und als ob es nicht, bis auf gewisse Theorieen der modernen Zeit, das Streben aller Kunst gewesen wäre! Hat denn der Künstler ein andres Mittel zur Darstellung seiner Ideen, als die Natur? und ist es nur denkbar, dass ein freier Geist durch möglichst vollkommene Ausbildung dieses Mittels, das, je mehr ausgebildet, auch um so reichhaltiger wird, nur irgend beschränkt werden könnte? Ich breche ab, um den nutzlosen Streit nicht noch weiter fortzusetzen. So lasse ich auch, was Hr. v. Quandt im Gegensatz gegen den belgischen Realismus über die von poetischen oder religiösen Ideen belebte Kunst" und über die „wahrhaft ästhetische und wahre Freiheit des Geistes" sagt, zu welcher dieselbe emporsteige, unberührt und frage nur, wo wir denn eigentlich die Poesie zu suchen haben? Ich wüsste kaum irgendwo mehr Poesie zu finden, als in dem glorreichen Freiheitsringen der Niederländer. —

Ich darf hoffen, lieber Freund, dass Sie mich für keinen Verächter unserer deutschen Kunst halten. Wir hatten auf unsrer Berliner Herbstausstellung, neben manchen andern, ein hohes und sehr charakteristisches Meisterwerk deutscher Kunst gleich zur Hand, Lessing's Huss. In diesem Bilde sahen wir eine Tiefe der psychologischen Durchdringung, die immer und immer wieder unsre Theilnahme in Anspruch nehmen musste, eine Feinheit der Individualisirung, die das Beste, was die beiden belgischen Bilder in solcher Art darboten, bei Weitem übertraf. Und dennoch — es fehlte dem ganzen Bilde des Huss jenes Mark des Lebens, wo-

durch die Belgier so mächtig wirkten. Und dann, wenn ich mir etwa Overbeck's Meisterwerke, wenn ich mir die Schöpfungen Ihrer grossen Meister von München in die Erinnerung zurückrufe, welcher gedankenvolle Ernst, welche besonnene Einfalt, welches majestätische und zugleich anmuthvolle Gleichmaass in Formen und Linien! und in allen diesen Dingen wiederum, eine wieviel höhere Entwickelung als bei jenen Belgiern! Aber — tritt uns auch in den Werken dieser Meister jene volle Unmittelbarkeit der Existenz entgegen? müssten wir nicht vielmehr Gefahr laufen, auf diesem Wege, ohne weitere Entwickelungsmomente, gar in eine conventionelle Manier zu gerathen? und sind im Einzelnen nicht schon die Symptome davon zu erkennen? Wir haben Grosses erreicht, um das alle unsre Nachbarn uns beneiden müssen; aber sollen wir darum stehen bleiben? Stillstand ist Tod, in der organischen Welt, wie in der des Geistes.

Seien wir aufrichtig, lieber Freund! Unsre Kunst hatte bisher ein gewisses exclusives, ich möchte sagen, aristokratisches Element in sich. Sie entwickelte sich — ich meine unsre neuere Kunst — in einem zerfahrenen Zeitalter, in welchem auch die kräftigsten und rüstigsten Talente, deren es gar wohl unter unsern Vorgängern gab, auf der Bahn des Alten keine neuen Erfolge mehr zu erreichen vermochten. Da zogen sich die Geister, welche den Puls der neuen Zeit in sich fühlten und den Drang zu einer neuen Gestaltung des Lebens in ihrer Brust trugen, von dem Gewühl des Marktes zurück und liessen in ernster, gedankenvoller Stille das Werk solcher Erneuung reifen. Dass sie den rechten Weg eingeschlagen, bezeugte ihnen die bewundernde Anerkennung der Besten ihres Volkes. Aber sind glücklicher Beginn und Vollendung schon eins und dasselbe? Man fühlt es den Werken dieser Männer an, dass sie aus der, allerdings nothwendigen Zurückgezogenheit, aus der Contemplation, aus der geistigen Flucht vor dem Leben entstanden sind; die hohen Resultate, die sie bringen, stehen dem Leben dennoch in einer gewissen Entfernung gegenüber. Daher — verzeihen Sie, wenn ich, um mich deutlich zu machen, die Farben stark auftrage — daher auf der einen Seite diese Stylistik, deren Erstarrung wir befürchten müssen, auf der andern dies Gefühlsleben, das ins Gestaltlose verschwimmen zu wollen scheint. Die Kunst soll aber dem Leben nicht fremd bleiben; im Gegentheil, es ist ihr Beruf, das Leben in seiner vollen frischen Unmittelbarkeit zu durchdringen und sich selbst davon durchdringen zu lassen. Die Schätze, die in geheimer, stiller Grube gegraben sind, müssen wieder auf den Markt, unter das Volk hinausgetragen werden; unsre Kunst muss jenem aristokratischen Element — denn ohne das würde sie freilich gleich von ihrer Höhe hinabsinken — als nothwendiges Gegengewicht ein demokratisches zugesellen.

Und sollen wir uns nun nicht freuen, wenn ein verwandtes Nachbarvolk uns ein Paar künstlerische Meisterwerke zusendet, aus denen dies letztere Element in seiner freudigen Kraft hervorleuchtet? Ja, ein demokratisches, in der ganzen, kecken Bedeutung des Wortes! Wie sich die niederländische Kunst, wohl nach dem Vorgange der französischen, dahin entwickelt hat, will ich hier nicht näher auszuführen versuchen; ich kann es auch nicht, da mir die genaueren Kenntnisse ihres neueren Entwickelungsganges fehlen. Dazu aber bedarf es keiner grossen Divination, um zu erkennen, dass das, was sich in den Meisterwerken der heutigen französischen und belgischen Kunst — ob vielleicht auch in beschränkten

Kreisen — bewegt, doch einem frischen volksthümlichen Leben seinen Ursprung verdankt. Nur wo ein kräftiges Gemeingefühl im Volke waltet, wo dasselbe eine nationale Existenz hat, da gewinnen auch die künstlerischen Darstellungen jene sieghafte Existenz, der wir unsern Sinn nicht verschliessen können. Und weil seit der jüngsten Zeit auch in Deutschland das Gemeingefühl des Volkes, das nationale Bewusstsein in aller Freudigkeit erwacht ist, so mussten jene beiden Bilder, in denen man die verwandte Stimmung erkannte, auch bei uns mit so entschiedenem Beifall aufgenommen werden, vielleicht mit grösserem als in ihrem eignen Vaterlande, eben weil sie uns etwas brachten, das uns mehr oder weniger noch fehlte.

Aber sollen unsre Künstler sich nun Hals über Kopf in die Nachahmung von Gallait und de Biefve stürzen? Lieber Freund, ich würde es für eine Lästerung des deutschen Volkscharakters halten, wenn man glauben wollte, dass dies nur möglich sei. Einzelne, haltlos an sich, darum aber auch nicht geeignet, als Repräsentanten unsres Volkscharakters zu gelten, mögen immerhin in solcher Nachahmung untergehen; unsre Kunst steht zu fest, als dass sie aus der Bahn, die sie verfolgen muss, gerückt werden könnte. Aber weiter muss sie diese Bahn verfolgen, zu neuen Entwickelungsmomenten muss sie voranschreiten: Stillstand, ich wiederhole es, ist Tod. Darum wollen wir die Mahnung zum Fortschritte, die uns die Bilder von Gallait und de Biefve bringen, dankbar und freudig hinnehmen; wir werden auf unsrer Bahn den Punkt finden, wo ihre Richtung mit der unsern sich kreuzen muss. Davon aber bin ich im Innersten meiner Seele überzeugt: halten wir fest an dem, was unsre Kunst bisher erworben hat, und gewinnen wir dazu noch die ganze volksthümliche Kraft, welche unsre Zeit erfordert, so werden wir zu einer Blüthe der Kunst gelangen, die alle Bestrebungen unsrer Zeitgenossen hinter sich lässt.

Christus, den Untergang Jerusalems weissagend. Das Originalgemälde, 7 Fuss 3 Zoll hoch, 8 Fuss 8 Zoll breit, befindet sich im Besitz Sr. Majestät des Königs von Preussen. Gemalt von Begas, lith. von W. Schertle. Verlag und Eigenthum der C. G. Lüderitz'schen Kunstverlagshandlung zu Berlin.

(Kunstblatt 1843, No. 61.)

Unter den Lithographieen, die neuerlich in Berlin erschienen sind, ist die vorstehend genannte als eine Arbeit von vorzüglicher Bedeutung hervorzuheben. Zunächst des Gegenstandes wegen. Das Gemälde, welches sie darstellt, können wir mit Zuversicht zu den vorzüglichst charakteristischen Werken der neueren Zeit rechnen. Es ist, wie die Mehrzahl der Werke der norddeutschen Kunst, ein Situationsbild, d. h. ein solches, in welchem die Gestalten nicht sowohl durch dramatische Handlung als durch gemüthliche Stimmung verknüpft werden; aber es rechtfertigt seine Gattung durch das tief bedeutungsvolle Moment, welches diese Stimmung

hervorgerufen hat, durch die beredte Charakteristik und zugleich durch die feierliche Würde, mit der sie sich äussert. Auf der Höhe des Oelberges sitzt der Erlöser, der, auf die heilige Stadt niederblickend, ihren Untergang verkündet; neben ihm auf jeder Seite zwei von den Jüngern. Die Blicke des einen hängen an seinem Munde; zwei andre schauen, mit düsterm Staunen und mit schmerzvoller Klage, auf die Stadt nieder; der vierte, Johannes, fasst in sich gekehrt all die unendliche Trauer, die sich an die Worte des Meisters knüpft, in seinem Innern zusammen. Die Gruppe ordnet sich in grossartig plastischer Klarheit; doch herrscht in der Behandlung, dem entschiedenen Bedürfnisse des Situations- und Charakterbildes gemäss, das malerische Element, alles Dasjenige, was der Wirkung der Farbe und des Helldunkels angehört, vor. Werke von solcher Beschaffenheit, wo es so wesentlich auf das Detail der Charakteristik und der Behandlungsweise ankommt, sind überall im kleinen Maassstabe schwer wiederzugeben; vielleicht ist dies einer der wesentlichsten Gründe, weshalb die Mehrzahl norddeutscher Kunstleistungen dort, wo man sie weniger nach den Originalen als nach kleinen Nachbildungen beurtheilen konnte, oft ein so schiefes und ungenügendes Urtheil erlitten haben. Die vorliegende Lithographie erfüllt jedoch alle Ansprüche, die man an eine Arbeit solcher Art machen kann. Sowohl das plastische, als vorzugsweise das malerische Element, dessen Nachbildung bei so beschränkten Mitteln der grössten Schwierigkeit unterliegen muss, ist sehr glücklich wiedergegeben; die Form zeigt sich überall klar und bestimmt verstanden; die verschiedenen Töne sind glücklich beobachtet, ebenso die Spiele des Helldunkels; Schatten und Lichter sind breit, kräftig und markig wiedergegeben. Das Ganze erscheint in ansprechendster Harmonie. Vorzüglich aber muss die, hiermit zwar engverbundene geistige Auffassung hervorgehoben werden, die sich namentlich in den Feinheiten des physiognomischen Ausdrucks, des Minen- und Geberdenspieles ausspricht.

Albertus Thorwaldsen. Nach der Natur gezeichnet von F. Krüger. Gestochen von Gust. Lüderitz. Berlin, C. G. Lüderitz'sche Kunstverlagshandlung.

(Kunstblatt 1843, No. 65.)

Der Kupferstich in geschabter Manier ist in neuerer Zeit in Berlin mehrfach zur Anwendung gekommen. Wir meinen, dass das missliebige Urtheil über diese Technik, welches seit etlichen Jahrzehnten ziemlich gäng und gäbe ist, oft mit grossem Unrecht ausgesprochen wird. Dasselbe entstand ohne Zweifel in der ersten Zeit des neueren Aufschwunges der Kunst, als man vor allen Dingen auf die strenge und gemessene stylistische Ausbildung der Form, nach dem Vorbilde der alten Meister, ausgehen und demgemäss auch diejenige Weise der Kupferstecherei, welche sich in solcher Richtung bewegt, vorziehen musste. Als eins der Symptome einer sehr wichtigen und folgereichen Krisis in dem Entwickelungsgange der Kunst hat dies Urtheil somit seine anerkennenswerthe historische Bedeu-

tung; seit wir aber auf's Neue vorgeschritten und neben der stylistischen Strenge der Form auch den Werth der malerischen Behandlung wiederum anerkannt haben, scheint auch die Schabmanier wieder in ihre eigenthümlichen Rechte eintreten zu wollen. Wo es auf eigentlich malerische Wirkung ankommt, und vornehmlich, wo die Formen nicht in gar kleinem Maassstabe gezeichnet sind — somit besonders bei Bildnissen — ist diese Manier gewiss mit grossem Vortheil anzuwenden. Dies wird auch zur Genüge, wie durch frühere, so durch die neueren Blätter, die in geschabter Manier gestochen sind, dargelegt. Mit glücklichem Erfolge ist namentlich G. Lüderitz in Berlin in dieser Technik aufgetreten. Sein neustes Blatt ist das obengenannte. Die Krüger'sche Zeichnung, nach welcher dasselbe gefertigt ist, stellt das Brustbild des grossen Meisters der neueren Sculptur dar; sie ist bei Thorwaldsens letzter Anwesenheit in Berlin gemacht. Es ist nicht mehr die jugendlich männliche Kraft, die wir in diesem Bilde vergegenwärtigt sehen; es ist der Kopf eines milden, freundlichen Greises, mit vollen, weichen, minder energischen Zügen, von weichem weissem Haupthaar überwallt; doppelt interessant aber ist es, auch hier noch das mächtige Gefüge der Formen, die hohe majestätische Stirn, die ungetrübte Klarheit des ächt nordischen Blickes zu erkennen; wir sehen es, dass auch in diesen Zügen jener grossartige Geist, jene schöpferische Lebenskraft noch thätig ist. Die ganze Auffassung ist in der Lebendigkeit gehalten, die überall Krüger's Bildnisse so eigenthümlich auszeichnet. Der Kupferstecher ist der Bewegung und Entwickelung der Formen sehr glücklich gefolgt, und wenn die Technik auch die Weichheit der Darstellung besonders begünstigen musste, so hat er doch zugleich das Breite und Volle, überhaupt das eigenthümlich Charakteristische der malerischen Behandlungsweise eben so glücklich wiederzugeben gewusst. Auch an scharfer Bestimmtheit, wo es nöthig war, fehlt es nicht. Die Haltung des Ganzen ist vortrefflich. Das Blatt wird gewiss den Verehrern Thorwaldsens, die auch von der Erscheinung seiner späteren Jahren eine Anschauung zu haben wünschen, sehr willkommen sein.

Neues aus Berlin.

(Kunstblatt 1843, No. 71.)

Der 3. August, der Geburtstag unsres verstorbenen Königs und lange Jahre hindurch ein Festtag für unser Volk, hat uns die Vollendung und Enthüllung eines öffentlichen Denkmals gebracht, zu dem die Vorbereitungen schon seit etlichen Jahren im Werke waren. Es ist dies die Friedenssäule im Mittelpunkte des kreisrunden Belle-Alliance-Platzes am Halle'schen Thore, zu der vor drei Jahren der Grundstein gelegt wurde; sie ist ein Denkmal der Friedenszeit, die damals bereits ein Viertel Jahrhundert erreicht hatte, und die auf so lange Frist dem preussischen Staate zuvor noch nie beschieden war. Ueber einem kreisrunden Unterbau, um den sich ein Becken für springendes Wasser herumzieht, erheben

sich fünf Stufen, und über diesen ein Piedestal, auf welchem die Säule ruht. Der Schaft ist ein Monolith von Granit, ein wenig über 22 Fuss hoch. Das Kapitäl von Marmor ist korinthischer Art, mit Adlern, dem Symbol des preussischen Wappens, auf den Seiten. Es trägt eine kolossale Bronzestatue der Victoria, von Rauch, die, in der Linken den Palmzweig haltend, mit der Rechten den Siegeskranz gegen die Stadt erhebt. Das Ganze hat vom Strassenpflaster eine Höhe von 58 Fuss; doch ist, um dem Denkmal auch für den Standpunkt aus der Ferne eine möglichst imposante Erscheinung zu verschaffen, der ganze Boden des Platzes bis weit in die benachbarten Strassen hinein ansehnlich erhöht worden, was nächst den mannigfachen Kanalbauten, die dabei nöthig wurden, wohl der vorzüglichste Grund war, wesshalb die Vollendung des Werkes sich so lange hingezögert hat. Eine Inschrift findet sich an dem Monumente nicht vor. — Die Schleifarbeit des Granitschaftes ist in der Werkstatt des Bauraths Cantian erfolgt und giebt, ebenso wie die grosse Granitschale vor dem Museum, ein merkwürdiges Beispiel von der Vollendung in dieser Technik, die sich der alt-ägyptischen in der That zur Seite stellen kann. Ausserdem dient das Denkmal zur wirksamen Dekoration der genannten Gegend der Stadt, die in solchem Belange seither etwas stiefmütterlich bedacht war; auch dürfte ein gefälligerer Neubau des Thores und seiner mesquinen Seitengebäude, die jetzt zu dem Denkmal einen sehr auffälligen Contrast bilden, die nächste Folge dieser ersten Verschönerung sein. — Betrachten wir das Denkmal aber mit künstlerischem Auge, so können wir uns mit seiner Composition nicht sonderlich einverstanden erklären. Abgesehen davon, dass die Säule über dem breiten und kahlen Unterbau nothwendig dünn erscheint, dass die viereckigen Stufen mit der Rundform des Unterbaues nicht übereinstimmen wollen, dass der Säulenschaft uncanellirt ist, mithin nicht lebendig aufwärts strebt, so ist die ganze Erscheinung der Säule unbefriedigend. Es fehlt ihr alle künstlerische Selbständigkeit, Originalität und Energie. Es ist eine todte Nachahmung antiker Säulenform, die doch nur ihre Bedeutung in der Säulenreihe, unter dem gemeinsamen Gebälk und in dem Organismus eines grösseren Ganzen, des Tempelgebäudes, hat. Hier fehlen diese Bedingungen, und doch sind die Bezugnahmen darauf beibehalten, während umgekehrt auf die in sich abgeschlossene Entwickelung, die eine isolirte Säule mit Nothwendigkeit erfordert hätte, keine Rücksicht genommen ist. Besonders unangenehm macht sich in diesem Betracht das Kapitäl, dessen Deckplatte mit den Voluten darunter an den vorspringenden Ecken ganz so beibehalten ist, wie es in andern Fällen durch einen darüber liegenden Architrav nöthig gemacht wird; aber statt des Architravs sehen wir hier nur die runde Bronzebasis, auf der der eine Fuss der Victoria ruht, so dass gerade an dem wichtigsten Punkte der architektonischen Entwickelung dem organischen Gefüge der vollständigste Querstrich gemacht wird. Ueberhaupt fehlt es an allem gegenseitigen Verhältniss, auch in den Maassen, zwischen der Säule und der Statue. — Wir hatten gehofft, dass unsre Architektur sich endlich von jener todten und missverstandenen Nachahmung der Antike emancipiren würde; wir wollen auch diese Hoffnung noch nicht aufgeben, müssen dabei aber sehr wünschen, dass dies Werk, dessen Componist uns unbekannt ist, nicht als Beleg für die neuere Richtung unsrer Architektur gelten möge.

Im Uebrigen concentrirt sich die künstlerische Thätigkeit an öffent-

lichen Werken in unsrer Stadt vorzugsweise in den Neubauten und in der Dekoration unsres Museums. Das neue Museumsgebäude steigt, seiner weiten Ausdehnung zum Trotz, mit überraschender Schnelligkeit empor. Die Fresken, die nach Schinkel's genialen Compositionen in der Vorhalle des alten Museums ausgeführt werden, schreiten ebenfalls rüstig vorwärts. Der Bronzeguss der kolossalen Amazonengruppe von Kiss ist auf der einen Treppenwange des letzteren bereits aufgestellt; eine Inschrift (seltsamer Weise wieder eine lateinische) an ihrem Sockel bewahrt die Erinnerung, dass der Guss durch Privatmittel beschafft worden. Es ist viel darüber gesprochen worden, ob die Gruppe dort ganz vortheilhaft placirt sei. Ohne Zweifel hätte sie in isolirter Aufstellung, unter sonst angemessener Umgebung, noch mehr gewonnen, und namentlich würde der eine Fehler in der Composition dieses sonst so schönen Werkes, dass nämlich in der Vorderansicht die Gestalt des Tigers, der dem Pferde der Amazone an die Brust gesprungen ist, etwas schwer und halbwege unförmlich erscheint, minder auffällig gewesen sein, während man bei der gegenwärtigen Aufstellung vorzugsweise auf diesen Standpunkt geführt wird und die klaren grossen Linien der Architektur, die sich unmittelbar hinter der Gruppe erhebt, jene unschöne Linienführung noch empfindlicher bemerklich machen. Dennoch hat die gegenwärtige Aufstellung auch viel Treffliches; ihrem Geiste nach passt die Gruppe im Uebrigen doch zu Schinkels griechischen Architekturformen und ebenso zu seinen bildlichen Compositionen, die in der Halle ausgeführt werden; ja man könnte fast sagen, dass sie förmlich für das Museum gearbeitet sei, so vollständig ist ihre Idee mit Schinkels Ideen im Einklange. Wenn erst, wozu für jetzt zwar wenig Aussicht vorhanden ist, die zweite Treppenwange ebenfalls mit einer Bronzegruppe (von Rauch) geschmückt sein wird, und wenn jene Fresken vollendet sind, so wird die Façade des Museums jedenfalls einen überraschend bedeutsamen Eindruck hervorbringen, und als einzig Störendes werden dann nur die kolossal schwerfälligen Buchstaben der Inschrift, die den ganzen Fries erfüllen und die in einem, nur für bewegte Dekoration bestimmten Architekturtheile gar nicht an ihrer Stelle sind, übrig bleiben. [1]) . . .

Als eine merkwürdige Erscheinung, die den gegenwärtigen künstlerischen Interessen und Zuständen Berlins ihre Entstehung verdankt und zu deren Verständniss nicht unwesentlich beiträgt, habe ich hier eine so eben erschienene kleine Schrift anzuführen. Ihr Titel lautet: „Semida, der Selbstdenker. Eine Künstlernovelle" (Berlin 1843, 168 S. in 8.). Der Verfasser hat sich nicht genannt. Es ist, wie der Titel besagt, eine Novelle, wohlgeschrieben, einfach und nicht ohne dichterischen Sinn entwickelt; aber die Erzählung bildet nur den leichten Faden, an den sich ein ausführliches Raisonnement über die Kunst, und besonders über die künstlerischen Verhältnisse der Gegenwart, anreiht. Die vorjährige Berliner Kunstausstellung macht den Mittelpunkt der Novelle aus, die wichtigsten Erscheinungen dieser Ausstellung geben die Anknüpfungspunkte

[1]) Auch der Platz zunächst vor dem Museum wird in Kurzem eine neue bildnerische Zierde erhalten, und zwar durch zwei grosse Bronzegruppen von Rossebändigern, die von dem als Thierbildner rühmlichst bekannten Baron v. Clodt in Petersburg gearbeitet sind, und die unser König so eben als Geschenk von dem Kaiser von Russland erhalten hat.

für jenes Raisonnement. Es ist wiederum der Streit über Lessings Huss und über die Bilder von Gallait und de Biefve, um den es sich hier vornehmlich handelt, doch ist über diese Punkte seither nicht gar Vieles gesagt worden, was sich an Geist und Urtheilskraft mit diesen Bemerkungen messen könnte. Ich will damit nicht sagen, dass der Verfasser nicht auch von aller Einseitigkeit frei wäre. Er kämpft einseitig für das Verdienst unsrer niederländischen Freunde; er gesteht es Lessing an ein Paar Stellen zu, dass er wesentliche Verdienste um die Entwickelung der neueren deutschen Kunst habe, aber er lässt dies so allgemein gesagt sein, während er doch sehr scharf in seine Mängel und in die der gesammten Düsseldorfer Schule eingeht. Er legt diesen Künstlern ihren Mangel an freier und reiner Objectivität zur Last; aber er übersieht es, dass die Subjectivität, die in der Düsseldorfer Schule — wie überhaupt seit mehreren Jahrzehnten in der deutschen Kunst, wenn andern Orts auch anders gestaltet, — vorherrscht, ebenfalls ihr grosses Recht hat, und dass hiedurch vielmehr, als durch ein gewisses wohlfeiles Verständniss ihrer Technik, ihre grosse Wirksamkeit begründet wurde. Unsre Kunst musste wieder subjectiv werden, wenn sie einen höhern Schwung nehmen sollte, wie gefährlich auch diese Bedingung sein mochte, wie leicht sie auch zur Manier führen konnte. Ein ausgezeichneter Künstler unsrer Tage sagte mir einmal, Lessing sei kein Maler, er sei ein malender Dichter; daher bei ihm und bei der ganzen Schule jene sorgfältige Ausbildung der Schrift, d. h. der Behandlung und Darstellung des Einzelnen, während das eigentlich künstlerische Element, das der malerischen oder bildlichen Gesammtwirkung, wesentlich zurückstehe. Aber auch im Fall wir dieses zugeben, so werden wir doch immer seine Dichterkraft, die so lebendig zum Ausdrucke kommt, schätzen und bewundern können. Aber freilich dürfen wir in der Subjectivität nicht verharren; wir müssen uns, nachdem dies Stadium der Entwickelung nunmehr absolvirt ist und nachdem es namentlich in Lessings Huss mit dem Culminationspunkte, mit der geistvollsten Entfaltung zugleich auch, wie es scheint, seine ganze Einseitigkeit dargethan hat, der objektiven Realität der Natur, ihrer frischen Unmittelbarkeit und vor allen Dingen ihrer vollen kräftigen Totalität aufs Neue zuwenden, wenn wir überhaupt weiter schreiten wollen. Das ist ein Gefühl, das uns schon lange und immer eindringlicher beschlichen hat, bis die beiden belgischen Bilder — nachdem kleinere Bildersendungen aus Frankreich, in ihrer entgegengesetzt einseitigen und zum Theil zerfahrenen Realistik, keineswegs durchzudringen vermocht — plötzlich mit so durchgreifendem Erfolge auftraten. Das ist es, worauf auch der Verfasser der vorgenannten Schrift mit einem höchst gesinnungsvollen Ernste und mit einem ächt künstlerischen Verständniss dringt. Sein kleines Buch enthält die geistvollsten Analysen der künstlerischen Technik, als des nothwendigen Ausdruckes für den geistigen Inhalt. Dies ist der Ausgangspunkt seiner ganzen Weise der Auffassung und Beurtheilung. Seine Richtung ist durchweg die ausgebildet malerische, gegen die wir uns, wenn wir den Blick auf die grossen Endresultate der frühern Blüthezeit der Kunst wenden, nicht wohl verschliessen können, wenn wir auch zugeben müssen, dass dem Urtheil noch andre Ausgangspunkte zustehen. Er bezeichnet demgemäss die beiden belgischen Bilder als „Eisenschienen", die die neue Kunst mit der alten verbinden, und er findet sich dann, rückwärts gehend, veranlasst, die künstlerischen Verdienste der grossen Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts, besonders

Rubens' und Rembrandt's, näher zu entwickeln. Hier ist viel Beherzigungswerthes, von dem nur zu wünschen ist, dass es auf fruchtbaren Boden fallen möge, Vieles, was ebenso der schaffenden Thätigkeit des Künstlers wie der kunsthistorischen Kritik förderlich sein kann. Jedenfalls ist die kleine Schrift eins der merkwürdigsten Symptome der umfassenden Krisis, in welcher sich in diesem Augenblicke unser gesammtes künstlerisches Wollen und Streben befindet. — Der Verfasser ist mir unbekannt [1]; ich höre, dass die Novelle eine Erstlingsarbeit ist. Wer auf so ausgezeichnete Weise debütirt, lässt noch Bedeutenderes hoffen. Vielleicht gelingt es dem Verfasser, in späteren Arbeiten mancher Dunkelheiten im Ausdruck, besonders bei philosophischen Distinctionen, Herr zu werden.

Die Wiedererkennung Josephs. Gezeichnet von P. von Cornelius, gestochen von A. Hoffmann. Berlin 1843. C. G. Lüderitz'sche Kunst-Verlagshandlung.

(Kunstblatt 1843, No. 75.)

Unter den Kunstsachen, welche der Kunstakademie zu Berlin angehören, ist ein Carton von Cornelius, die vorgenannte biblische Scene vorstellend, als eins der schätzenswerthesten Besitzthümer zu nennen. Es ist eine der beiden Compositionen aus der Geschichte Josephs, welche Cornelius — neben andern Arbeiten von Overbeck, Ph. Veit und W. Schadow — in der Villa des verstorbenen preussischen Generalconsuls Bartholdy in Rom al fresco ausgeführt hat. Bekanntlich bilden die Malereien in dieser Villa einen der merkwürdigsten Punkte in der Entwickelungsgeschichte der neueren deutschen Malerei; hier war den Meistern, die eine neue künstlerische Generation schaffen sollten, zuerst ein angemessener Spielraum zur Darlegung der Kräfte, die sich eben zur schönsten Blüthe erschlossen hatten, gegeben. Der Vergleich früherer Compositionen von Cornelius, wie der zu den Nibelungen und zum Faust, mit der in Rede stehenden gewährt ein eigenthümliches Interesse. Das gewaltige Genie des Meisters sehen wir dort allerdings siegreich genug hervorleuchten, oft aber noch in ungezügelter Kraft, die das künstlerische Maass beeinträchtigt; hier jedoch, bei einer nicht minder genialen Durchdringung der Aufgabe, waltet dieser Geist des Maasses aufs Erfreulichste vor und giebt dem Ganzen das Gepräge des edelsten Wohlklanges. Wie die Gesammtanlage der Composition, die Eintheilung und Zusammenfügung der Gruppen, die Führung der Hauptlinien, so ist auch alles Einzelne von hoher künstlerischer Besonnenheit erfüllt. Es herrscht eine Feinheit der Charakteristik darin, die sich über alle Einzelheiten der Gesichts- und Körperbildung, der Geberde und Bewegung erstreckt und die mannigfaltigste Abstufung des Gefühles zum Ausdrucke bringt. In der Körperbildung, und vornehmlich auch in der Gewandung, zeigt sich ein durchgebildetes Verständniss, eine treue Beendung und Vollendung, in deren Beobachtung

[1] Es ist der Maler M. Unger, über dessen spätere literarische Leistungen im weiteren Verlauf dieser Sammlung berichtet werden wird.

das Gefühl des Beschauers sich der wohlthuendsten Sicherheit erfreut. In den Dingen, die dem Kostüm angehören, findet sich zwar Mancherlei, was ziemlich verschiedene Culturepochen andeutet, — charakteristisch für die Zeit, in welcher die Composition ausgeführt ward, und für die Vorbilder, von welchen jener neue Aufschwung unsrer Kunst ausging; doch auch hier waltet jener Geist des künstlerischen Maasses vor, und das Verschiedenartige macht sich wenigstens für den Totaleindruck nicht auf störende Weise bemerklich.

Wir haben den nach dem Carton gearbeiteten Kupferstich mit Freuden willkommen zu heissen. Der Stecher zeigt sich seiner Aufgabe vollkommen gewachsen. Zunächst ist im Allgemeinen die Wahl der Stichmanier, die sich, obschon fern von aller Affectation, der Weise der älteren, namentlich italienischen Meister des Kupferstiches, annähert, als eine sehr glückliche zu benennen. Der schlichte Vortrag, der in dem Originalcarton vorherrscht, die klare Bestimmtheit desselben, die edle Strenge des Styles konnten in keiner andern Weise besser und charaktervoller wiedergegeben werden. Der Stecher bewegt sich darin mit vollkommener Sicherheit und Freiheit. Seine mehr oder weniger engen Strichlagen, an den entsprechenden Stellen auf angemessene Weise mit Kreuzschraffirungen u. s. w. versehen, sind vollkommen klar gehalten und folgen mit feinem Gefühle den Bewegungen der Form, den leichten Beugungen der Flächen des Gewandes, der Modellirung des Nackten. Die ruhige Haltung des Ganzen, wie sie in dem Carton, der Ausführung al fresco angemessen, sich findet, ist vortrefflich wiedergegeben, und nicht minder auch hier wieder die feine Durchbildung des Einzelnen, besonders in der mannigfaltigen Physiognomik und dem Ausdruck der Köpfe, mit Sorgfalt beobachtet. Wir können mit Zuversicht voraussetzen, dass dies schöne Blatt, doppelt interessant wegen seiner Beziehung zur Entwickelungsgeschichte der deutschen Kunst, bald in den Händen aller ernsteren Kunstfreunde sein werde; auch mag es als ein besonders erfreulicher Umstand hervorgehoben werden, dass ein Meisterwerk so ernsten Inhaltes von Berlin, dessen Kunstbetrieb und Kunstinteressen im Allgemeinen eine solche Richtung nicht sonderlich zu begünstigen scheinen, ausgegangen ist.

Ueber die diesjährige Kunstausstellung in Köln.

(Kunstblatt 1843, No. 97 ff.)

Eine Reise zu Ende des Sommers führte mich durch Köln und gab mir Gelegenheit, der diesjährigen dortigen Kunstausstellung einen Besuch abzustatten. Es kann nicht meine Absicht sein, einen irgend erschöpfenden Bericht über diese Ausstellung vorzulegen; auch wenn die Spalten des Kunstblattes dafür hinlänglichen Raum böten, so ist ein flüchtig Durchreisender doch zu solcher Arbeit auf keine Weise ausgerüstet. Indess finden einige allgemeine Bemerkungen über die Ausstellung hier vielleicht eine gute Statt, und dies um so mehr, als das Hauptinteresse derselben — einige schöne Erscheinungen allerdings abgerechnet — mehr in ihrer Ge-

sammtheit, in dem Ensemble ihrer Bilder, als in der individuellen Eigenthümlichkeit, in dem selbständigen Werthe der einzelnen Werke beruhte. Und gerade über den allgemeinen Charakter, über das mehr oder weniger gemeinsame Gepräge einer Reihenfolge von Kunstwerken dürfte dem Reisenden, der völlig unbefangen, ohne die Theilnahme an irgend welchen lokalen Interessen, ohne vorher erzeugte Zu- oder Abneigung hintritt, ein nicht unsicheres Urtheil zukommen.

Die Ausstellung von Köln war der Masse nach sehr ansehnlich und umfassend. Sie erstreckte sich rings durch die weiten Räume des Gürzenich. An Sculpturen war indess, wie meist überall, nur wenig vorhanden und dies Wenige nicht von charakteristischer Bedeutung. Neben einigen schönen, einfach naiven Statuetten von Pradier in Paris, sah ich manche Beispiele von französischem Rococo und von französirend belgischer Affektation. Vortrefflich durchgearbeitet zeigte sich jedoch u. A. die Marmorfigur eines nackten schlafenden Kindes, von Jacquet in Brüssel. Es ist aber nicht meine Absicht, auf die Sculpturen weiter einzugehen, so wenig wie auf Kupferstiche, Lithographien u. dergl. Ich habe nur von den Gemälden zu sprechen, welche den eigentlich wichtigen Gegenstand der Ausstellung ausmachten.

Die überwiegende Masse der Gemälde bestand aus Arbeiten niederländischer (belgischer und holländischer) Künstler. Es war das erste Mal, dass ich Gelegenheit hatte, über die heutige niederländische Malerei solchergestalt einen weitern Ueberblick zu gewinnen. Auf den grossen Kunstausstellungen Berlins hatte ich allerdings schon manch ein niederländisches Bild gesehen, vortreffliche Seestücke von Schotel, prächtige Winterlandschaften von Koeckoeck, meisterhafte Viehstücke von Verboeckhoven, einige befremdliche Genre- und Historienbilder von belgischen Malern, dann die beiden grossen Meisterwerke von Gallait und de Biefve, die neuerlich so mancherlei Zerwürfniss in der deutschen Kunstkritik angerichtet haben, u. s. w. Im Wesentlichen war uns in diesen Arbeiten viel Meisterhaftigkeit, viel gesunde künstlerische Tüchtigkeit entgegengetreten. Es möchte nun in Frage kommen, ob das nur die Eigenschaften und Verdienste dieser einzelnen Künstler sind, oder ob sie damit zugleich eine gesammte nationale Schule vertreten?

Dürfen wir aus den Erscheinungen der Kölner Ausstellung eine Antwort entnehmen — und die sehr grosse Menge niederländischer Bilder scheint dazu allerdings ein Recht zu geben — so ist das letztere mit Nein zu beantworten. Ich sah dort wohl noch manch ein meisterhaftes, manch ein tüchtiges und gesundes Bild, viele aber hatten davon nur den äussern Schein, viele auch das nicht. Es scheint freilich unbillig, überall Meisterschaft, überall gediegene Ausbildung zu verlangen; leuchten doch auch in den grossen classischen Zeiten der Kunst nur wenige Sterne erster Grösse über der weiten Flut untergeordneter Kräfte! Gewiss; aber doch ist es in den classischen Zeiten ganz anders, und gerade sie geben uns wie in so vielen andern Fällen, so auch hier den besten Maassstab. Dort ist die Masse von der gesunden künstlerischen Anlage durchdrungen, aus der sich wie im natürlichen Organismus jene höheren Blüthen entwickeln; hier erscheint die Masse — der Boden, der eine Ausdauer der künstlerischen Entwickelung verbürgen müsste — verworren, unklar und nur zu häufig von einseitigem oder auch von affektirtem, erkünsteltem Streben erfüllt. So hoch einige unter den heutigen Malern in Belgien und Holland

stehen, und so entschiedene Anerkennung ich, unter den mir bekannt gewordenen Werken ihrer Kunst, namentlich den beiden grossen und vielbesprochenen Gemälden von Gallait und de Biefve darbringen muss, so schien mir doch die grosse Anzahl niederländischer Bilder, die ich in Köln sah, keinesfalls einen eigentlich nationalen Aufschwung der niederländischen Kunst auszusprechen.

Ein Gemeinsames ist mir allerdings in diesen Werken niederländischer Kunst entgegengetreten, eine, fast bei Allen wiederkehrende Grundlage, nämlich die Ausbildung der eignen Praxis durch das Studium der heimischen Meister des siebzehnten Jahrhunderts. Das war auch schon früher, bei der Ansicht einzelner niederländischer Bilder, zu bemerken; in der Masse aber bringt es natürlich einen ungleich wirksameren, ungleich auffälligeren Eindruck hervor. In der Anwendung dieses Studiums lassen sich sodann einige vorzüglich charakteristische Verschiedenheiten bemerken. Es ist wie in der Zeit der eklektischen Schulen Italiens: auf der einen Seite hält man sich an diesem oder jenem älteren Meister fest und sucht in der Nachahmung von dessen Eigenthümlichkeiten das nöthige Heil für die Kunst; auf der andern wird aus der bei den Alten üblichen Darstellungs- und Behandlungsweise ein gewisses Präparat, eine gewisse Formen- und besonders Farbenscala entnommen, mit der man, mehr oder weniger stereotyp, seine künstlerischen Gedanken zum Ausdruck bringt. Wenn ich nicht irre, so machen sich hiebei wieder die alten National-Unterschiede zwischen Holländern und Belgiern geltend. Wenigstens zeigte sich bei der Mehrzahl der holländischen Bilder auch hier eine grössere Naivetät, sofern sie unbefangen auf vorgezeichnetem oder erwähltem Pfade, in schlichter Nachahmung älterer Meister, auftraten und etwa von hier aus, wie es scheint, im einzelnen Falle zu einer selbständig klaren Naturauffassung gelangt waren; während bei den Belgiern vorzugsweise jenes künstlerische, zu einer mehr conventionellen Manier führende Studium, als scheinbar bequemes Mittel für eine grössere subjective Beweglichkeit, oder auch Willkür, zu bemerken war.

So traten mir zunächst bei den holländischen Bildern mancherlei direkte Reminiscenzen an diesen oder jenen alten Meister entgegen. Es fehlte nicht an Nachahmungen von Metzu, Mieris, Schalken, Wouvermans, van der Neer, Sachtleven u. s. w. Die Nachahmungen waren meist nicht übel, aber man konnte doch wahrnehmen, dass es den Malern im Ganzen mehr auf die äusseren Formen ihrer Vorbilder angekommen war. Indess konnte es, wie bemerkt, nicht fehlen, dass die stille Naivetät der letzteren das Auge des schaffenden Künstlers hier und dort nicht auch hätte zu einer freien Naturanschauung führen sollen. Einige Landschaften gaben dafür sehr erfreuliche Beispiele. Ein Paar Bilder von van de Sande Backhuyzen, im Haag, hatten sich aus der Richtung eines A. van de Velde zu schöner Eigenthümlichkeit entwickelt. Von N. J. Rosenboom und A. Waldorp, beide auch im Haag, sah ich ebenfalls trefflich klare Landschaften. Hier, und nicht bei den Belgiern, dürfte auch Eugen Verboeckhoven, in Brüssel, zu nennen sein. Ein Viehstück von ihm zeigte dieselbe, völlig gediegene Meisterschaft, die wir auf unsern Ausstellungen schon an früheren Werken seiner Hand bewundert haben, eine so klare, unbefangene und zugleich künstlerisch beschlossene und durchgebildete Einführung in das Naturleben, wie wir dergleichen nur bei den grössten älteren Meistern dieses Faches finden. Wir wollen die Gegenstände seiner

Bilder nicht mit vornehmer Kritik zurückstellen; wo uns das reine Naturgefühl so erquicklich anhaucht, da ist wahrlich schon ungemein Grosses geleistet.

Verboeckhoven, wie gesagt, gehört mehr der Richtung der Holländer an. Ueberhaupt bemerkte ich bei den belgischen Bildern wenig unmittelbare Nachahmung nach alten Werken, einige Studien nach Bildern ihres Altmeisters im Genrefach, des Teniers, etwa ausgenommen. Einige auch suchten in ähnlicher Richtung, wie Teniers, sich selbständiger zu bewegen, waren dabei aber zum Theil in krassen Naturalismus verfallen; das Bild eines Schifferfestes von J. Janssen in Antwerpen, sonst gut gemalt, gab dafür u. A. ein unbehagliches Beispiel. Ein andres Bild dagegen, zwei Trinker von C. Venneman in Antwerpen, hatte das spiessbürgerliche Element mit gutem Humor erfasst, und zeichnete sich zugleich durch treffliche malerische Haltung aus. Im Uebrigen bestanden die Genrebilder der Belgier mehr in Darstellung aus der Rococozeit oder in Proben moderner Sentimentalität, etwa gewissen Richtungen der heutigen französischen Kunst vergleichbar.

Die vorherrschende und vorzüglichst charakteristische Neigung der heutigen belgischen Kunst scheint dem Fache der Historienmalerei zugewandt. Dahin gehören die gefeiertsten Namen, wie die eines de Keyser, Wappers, Gallait, de Biefve (von denen sämmtlich ich übrigens kein Bild auf der Ausstellung fand); [1]) dahin waren die anspruchvollsten Gemälde der Ausstellung zu rechnen. Bei diesen machte sich namentlich das oben berührte eklektische Studium, besonders eine gewisse conventionelle, aus Rubensischen Farbentönen gebildete Palette geltend. Die Auffassung war meist naturalistisch, zum Theil sehr derb, die ganze Richtung schien dabei zugleich mehr oder weniger von der neueren französischen Historienmalerei abhängig. Eigentlich Erfreuliches habe ich aber unter diesen Bildern nicht bemerkt. Ich nenne einige der wichtigsten als charakteristische Beispiele.

„Die Erfindung der Zeichnenkunst,“ von P. J. van Brée in Brüssel, der oft behandelte Gegenstand aus den Sagen des griechischen Alterthums, erinnerte noch an die alte davidische Zeit, war aber durch flaue Auffassung und sehr affektirte Behandlung gar unerspriesslich. — „Eine auf den Trümmern Jerusalems wehklagende israelitische Familie,“ von B. Viellevoye in Lüttich, war eine matte und sehr überflüssige neue Auflage von Bendemanns trauernden Juden, mit allerlei glänzend brillanten Farbeneffekten versehen. Ein „Gemetzel bei der Einnahme Lüttichs im J. 1468“, von demselben, erschien mir als eine äusserlich berechnete Nachahmung nach P. Delaroche. — Der Sturm des Richard Löwenherz auf Schloss Torquilstone (nach W. Scotts Ivanhoe) von Gust. Buschmann in Antwerpen war nicht sonderlich mehr als ein kleines genremässiges Effektbild. — „Herzog Johann I. von Brabant, seine Schwester Maria, Königin von Frankreich, befreiend,“ von J. J. Bekkers in Löwen, konnte etwa als eine schauerlich verzerrte Nachahmung von Wappers' Compositions- und Behandlungsweise bezeichnet werden. — Die „letzte Zusammenkunft des Grafen von Egmont mit dem Herzog von Alba,“ von J. van Rooy

[1]) Ein nicht kleines Bild von Wappers, das der Katalog nannte, war wenigstens nicht dort, als ich die Ausstellung besuchte.

in Antwerpen, zeichnete sich durch ihre grossen Dimensionen aus, keineswegs aber durch poetischen oder artistischen Gehalt, am wenigsten durch malerische Wirkung. Sonderbarer Weise war Alba hier zu einem gutmüthigen alten Mann, Egmont zu einem ziemlich prahlerischen Cavalier geworden. — Endlich: „Don Carlos auf Befehl seines Vaters Philipp II. eingekerkert, im Verhör des Cardinals Espinosa“ etc., von P. Kremer in Antwerpen, 12 Fuss breit, 10 Fuss hoch, mit völlig kolossalen Figuren, somit aufdringlich genug, aber völlig ohne malerischen sowohl wie ohne plastischen Gehalt, und in seiner renommistischen Gewaltsamkeit sehr überflüssig. — U. dergl. m.

Nur ein Bild dieser Gattung war als ein wirklich künstlerisches Werk, und zugleich als ein sehr gediegenes, hervorzuheben. Es rührte aber nicht von einem in Belgien, sondern von einem in Holland lebenden Künstler her, dem Director Schmidt in Delft; die Richtung indess, die Grundlage der malerischen Praxis, war auch hier dieselbe. Der Gegenstand des $5^1/_2$ Fuss breiten und $5^1/_2$ Fuss hohen Bildes war der „letzte Augenblick eines Kloster-Obern.“ Die Auffassung war schlicht naturgemäss, die Composition bei aller, an das Genre streifenden Naivetät wohl gerundet, die dargestellten Personen und besonders die Köpfe voller Leben und Charakter, und das Ganze, in energischen Farbentönen gehalten, von einer wohlthuend beruhigenden malerischen Wirkung. Das Bild erinnerte mich, seinem geistig künstlerischen Gehalte nach und trotz aller Verschiedenheiten in Composition und Behandlung, an den Tod des h. Franciscus von Ghirlandajo, das bekannte Frescogemälde in der Kirche S. Trinità zu Florenz. —

Ergab sich solchergestalt aus den niederländischen Bildern der Kölner Ausstellung, dass die heutige niederländische Kunst noch keineswegs, wie wir aus einzelnen hervorragenden Beispielen fast vermuthet hätten, der charakteristische Ausdruck eines lebendigen nationellen Bewusstseins ist; trat dem Beschauer hier unbedenklich eine viel grössere Zerfahrenheit entgegen, als etwa in der gegenwärtigen deutschen Kunst; so fehlte es doch nicht ganz an Meisterwerken, die uns die schönen Schluss- und Zielpunkte des dortigen, noch verworrenen Strebens und den hohen Werth, den dieselben überhaupt für die künstlerische Durchbildung haben müssen, aufs Neue vor Augen stellten. Dahin rechne ich vor Allem, je nach ihren Zwecken und nach ihrer Eigenthümlichkeit, die Bilder von Verboeckhoven und von Schmidt. Der feste Grund und Boden, auf dem allein die Kunst ihre Werke auferbauen und von dem aus allein sie mit Sicherheit zu den höheren geistigen Regionen emporsteigen kann, ist einmal ein gesunder, klarer Naturalismus. Es kann in der Kunst zu keinem Erfolge führen, wenn die Ideen erst nachträglich mit einem Körper bekleidet werden; sie müssen mit diesem zugleich geboren werden. Darum aber ist für den Künstler das Studium der grossen Naturalisten, wie der Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts, so nöthig, wenn freilich auch hier, wie überall, wieder ein Abweg nahe liegt, der nemlich, Studium und Nachahmung zu verwechseln; und doppelt nothwendig ist dasselbe da, wo idealistische, spirituelle Richtungen sich einseitig in den Vorgrund drängen möchten. Idealistik, die der festen und durchgreifend belebten Natur entbehrt, führt nothwendig zu conventioneller Manier. —

Die übrigen Bilder der Kölner Ausstellung gehörten mancherlei verschiedenartigen künstlerischen Richtungen der Gegenwart an. Es war ein kleiner Theil französischer Bilder vorhanden (wohin auch etliche deutsche

zu rechnen, deren Urheber in Paris zur französischen Fahne geschworen haben), und ein nicht unbedeutender Theil deutscher aus verschiedenen Gegenden des Vaterlandes. Ich übergehe die Mehrzahl dieser Bilder, die sich nicht in besonders charakteristische Gruppen sonderten, und verweile nur noch einen Augenblick bei den Gemälden, die aus Düsseldorf eingesandt waren und die, obschon wenig zahlreich, doch die Eigenthümlichkeiten dieser Schule, den Niederländern gegenüber, ganz wohl vertraten. Auch in diesen Bildern machten sich verschiedenartige Individualitäten und zum Theil von einander abweichende Grundrichtungen bemerklich; doch hatte bei ihnen das Gemeinsame, das Schulmässige, die Oberhand, und zum Theil in sehr erfreulicher Weise. An mehreren vortrefflichen Landschaften namentlich, von Heunert, Adolph Karl, L. Gurlitt, A. Schulten, trat ein bestimmtes Wollen, ein gemeinsam entschiedenes Streben, somit der Ausdruck nationellen Bewusstseins, wenn ich es schon so nennen darf, sehr charakteristisch hervor, und ich kann nicht sagen, dass der elegische Ton, welcher den Landschaften dieser Schule so oft eigen ist, sich in diesen Bildern, den Effekten der Niederländer gegenüber, etwa als ein Element von Schwäche kund gegeben hätte. Mehrere Landschaften von Achenbach entwickelten sich aus solcher Richtung zu einer Energie, die manches fremdländische Bild mächtig überstrahlte. — In den Genrebildern der Düsseldorfer machte sich das elegisch-sentimentale Element diesmal sehr wenig geltend; die Gemälde von Sonderland, C. Hübner und besonders das von dem Canadier H. Ritter behaupteten im Gegentheil durch den Ausdruck gesunder, warmer Natur ehrenvoll ihre Plätze. Anders war es mit ein Paar Bildern romantisch-historischer Art, die, bei anderweitigen grossen Vorzügen doch gerade diesen warmen Lebenshauch — das Erste, was die Mitempfindung weckt, — vermissen liessen. Unter ihnen nenne ich zunächst ein bedeutendes Bild von Th. Hildebrandt, „ein Doge und seine Tochter," ein Kniestück mit etwa lebensgrossen Figuren, der Doge sitzend, die Tochter vor ihm stehend und zur Laute singend. Das Bild war in der Composition, im Gedanken, ungemein schön, und hätte eine der ersten Zierden der Ausstellung sein mögen; aber es fehlte diesen Farben die Energie, die Tiefe, die Fülle; es fehlte diesen Gestalten das Blut des Lebens. Und gerade bei Bildern solcher Art ist doch volle, unwiderstehliche Lebendigkeit das erste Bedingniss. Hier ist wieder der Punkt, wo das Studium der alten Meister, der Niederländer und noch mehr der Venetianer, wo schon der blosse unbefangene Vergleich mit ihren Leistungen aufs Fördersamste hätte eingreifen können. Ein Künstler von so ausgezeichnetem Talente wie Hildebrandt, würde gewiss schon durch einen Blick auf Van Dyck, Titian, Giorgione auf die richtige Bahn zurückgeführt werden. — Wesentlich andrer Art war ein Bild von Mücke, die Hinrichtung der h. Katharina. Das Bild war in einer etwas alterthümlich stylmässigen Weise, die bei der Darstellung eines legendarischen Vorganges gewiss ihre volle Gültigkeit hat, componirt und mit der Zartheit behandelt, die Mücke eigen ist. Aber auch hier fehlte etwas, fehlte wieder das volle frische Gefühl der Unmittelbarkeit des Daseins. Ein Moment, wie der gewählte, wo heftige innere Leidenschaften und äusserer Wettersturm zur Erscheinung kommen sollen, kann sich nicht so wohlgeordnet darstellen. Wo ein Zackenrad zerschmettert wird, ein Scherge besinnungslos zu Boden stürzt, ein andrer wild zum Schwerte greift, um den Erfolg des Wunders an der Heiligen zu rächen, da können

die Richter nicht mehr in ihrer feierlichen Ruhe sitzen. da müssen nothwendig die Gemüther, die Elemente, — die Linien und Formen des Bildes in grösserem Aufruhr erscheinen. Hier noch kindliche Symbolik festzuhalten, ist keine künstlerische Wahrheit mehr; wir könnten das nur zugeben, wenn das Ganze durchaus architektonisch ornamental aufgefasst gewesen wäre.

Noch habe ich ein Bild deutscher Kunst zu erwähnen, welches sich auf der Kölner Ausstellung befand, „Christus den Untergang Jerusalems weissagend," von C. Begas in Berlin. Das grosse Bild ist in diesen Blättern schon früher besprochen worden. Das tiefe, ernste, innerliche Gefühl, welches darin waltet, die so wohl gemessene wie ungezwungene Composition, die volle lebendige Frische desselben, liessen dasselbe seinen Platz behaupten, wie wenig andre. Ich kehrte zu dem Bilde zurück, als der Abend bereits zu dunkeln begann. Zu seiner Linken hing Hildebrandt's Doge, zur Rechten das Bild mit den wehklagenden Israeliten, von Vieillevoye. Die schönen Gestalten des Hildebrandt'schen Bildes verblichen vor der einbrechenden Dämmerung zu grauen Schatten; aus den belgischen Israeliten blitzten spukhaft allerhand phantastische Lichter hervor; aber klar und warm, wie von selbständigem Lichte erfüllt, von dem Ausdrucke tiefer Wehmuth überschattet und doch voll ungetrübten Lebens, schimmerten die Gestalten des Begas'schen Bildes durch den verdunkelten Saal.

Reisenotizen vom Jahre 1843.

Auf der Reise, welche zu dem vorstehenden Berichte Veranlassung gab, hatte ich Gelegenheit, noch einige andre Werke neuerer Kunst, die für diese und jene künstlerische Richtung ebenfalls von Bedeutung sind, zu beobachten.

In Kissingen waren es der Kursaal und die mit demselben in Verbindung stehenden Arkaden der Trinkhalle, was meine nähere Aufmerksamkeit in Anspruch nahm. Es ist ein architektonisches Werk von Gärtner in München. In seiner Gesammtanlage hat dasselbe etwas Mächtiges; in der künstlerischen Durchführung aber machte es auf mich keinen sonderlich erquicklichen Eindruck.

Der Kursaal hat durchaus die Einrichtung einer Basilika, selbst mit der grossen Absis im Grunde, die aber — eine der wesentlichsten Schönheiten der Basilikenanlage beeinträchtigend — ungewölbt ist. Die inneren Arkaden des Saales sind nach demselben Princip behandelt wie die äusseren der Trinkhalle, nur reicher ornamentirt. Die Gesammtverhältnisse der Arkaden sind gut; ihre Formen jedoch schwer und unentwickelt. Die Pfeiler sind achteckig oder vielmehr viereckig mit abgefalzten Ecken. Ihr Deckgesims hat keine sonderlich charakteristische Profilirung; ein Stab, unterhalb desselben, schneidet ein Kapitältheil von der Masse des Pfeilers ab. Die Bögen sind gegliedert, diese Gliederungen aber fast nur ornamentistisch behandelt. An den entsprechenden Stellen treten mächtige Wandpfeiler aus den Wänden hervor, doch ohne alle besondre Ablösung

und Detaillirung. Im Innern ist das Pfeilerkapitäl mit schwerem, nicht geschmackvoll byzantinischem Blattwerk versehen, das in den Ecken selbst roh von einem Wandpfeiler zum andern hinläuft. — Oberhalb hat die Basilika, an ihrer Eingangsseite, eine Loge, die sich aussen durch eine Art florentinischer Fenster öffnet. Diese sind im Halbkreise überwölbt, mit einem Säulchen in der Mitte und einer (ziemlich nüchtern gebildeten) Bogentheilung im Einschluss des Halbkreises. Statt aber principmässig von dem Säulchen auszugehen, wird die Bogentheilung von dieser durch ein schweres querdurchlaufendes Gebälk abgetrennt. Sonst ist der Oberbau in höchst disharmonischer Weise mit flachbogigen (durch ein Kreissegment überwölbten) Fenstern versehen. — Das gesammte Innere ist mit grellem und schwerem byzantinisirenden Ornament überladen; indess gebricht es dem letzteren im Einzelnen keinesweges an schöner Composition. Oben in der Absis sind barock münchnerische Tänzergruppen, unten Landschaften gemalt.

Ueber einem der Brunnen zu Kissingen ist ein merkwürdiges Trinkzelt errichtet, reich aus Eisen construirt, ein elegantes und constructiv vergnügliches Werk. —

Zu Stuttgart, in der öffentlichen Kunstsammlung, sah ich jenes Gemälde von Schick, — Apoll unter den Hirten, — das für die Entwickelungsgeschichte der neueren deutschen Kunst eine so vorzügliche Bedeutung hat. Ich fand indess, dass das eigentlich Schätzbare an diesem Bilde in seiner, durch Stich und Steindruck schon bekannten Zeichnung beruht. Die Farbe ist conventionell, etwa im alten David'schen Sinne; die Landschaft in jener geistreich conventionellen Weise, die man die historische genannt hat, in der sich aber — ganz abgesehen von dem Mangel aller Luftwirkungen — das naiv Unwillkürliche ebenfalls nicht findet.

Unter den Kunstschätzen des Schlosses Rosenstein bei Stuttgart war mir besonders der sogenannte Anakreon von Kaulbach interessant; das erste ausgeführte Gemälde, das ich von der Hand dieses Meisters sah. Es ist das Bild des Dichters mit seiner Geliebten, während Amor die Lampe schürt, etwa der entsprechenden Scene in Goethe's römischen Elegieen nachgebildet. Des schönen Cartons zu dieser Composition hatte ich mich schon früher — bei Felsing in Darmstadt, dem Kupferstecher, — erfreut; das Gemälde erschien mir bei Weitem weniger wirkungsreich. Der Künstler hat malen und malerischen Effekt erreichen wollen; aber es fehlt hier noch an der eigentlich malerischen Richtung, selbst an seiner schliesslichen plastischen Durchbildung, die der Pinsel des Malers — wenn einmal gemalt wird — hinzutragen soll. Farben und Lichter haben etwas modern Gesuchtes; sogar die Zeichnung, besonders in der Gewandung, macht hier, bei der doch kräftigeren Wirksamkeit der Farbe, den Eindruck des conventionell Ausstudirten, Zahmen. Von dem Hauche des frisch Genialen, Unmittelbaren, Entstandenen (nicht Gemachten) war eigentlich Nichts in dem Bilde. Der künstlerische Gedanke desselben war schön; aber er hat hier Fleisch werden sollen, und die Kraft zu solchem Prozess war nicht vorhanden.

Ebenfalls auf Schloss Rosenstein sah ich ein Exemplar der berühmten Sakontala von Riedel, die, mit vollen orientalischen Blumen im Haar und einer Art Bastschurz um die Hüften, durch fremdartiges Gebüsch und Farrenkraut zum Beschauer herausblickt, während eine Gazelle ihr die Hand leckt. Colorit und Beleuchtung sind von fast zauberhafter Wirkung. Bei allem Reiz aber und bei aller Zartheit ist doch auch dies Bild nicht

frei von conventionellem Vortrage, ist doch etwas künstlich Angemaltes darin, fehlt doch auch hier die selbständige Kraft und Energie des Fleisches. Namentlich hat die Partie des Unterleibes eine fast elfenbeinartige Glätte, Härte und Kälte, — ist das Ganze in seiner Ausführung fast mehr dem schönsten Porzellan vergleichbar. Vielleicht indess sind diese Mängel nicht ursprünglich; das Bild, wie ich hörte, ist ein zweites Exemplar, und Copien, selbst von des Meisters eigner Hand, sind misslich. Das Gesicht, der Ausdruck desselben, und besonders der Blick der dunkeln, von langen Wimpern umsäumten Augen, — alles dies ist höchst glücklich. Die künstlerische Potenz macht sich, trotz jener kalt kokettirenden Behandlungsweise, doch geltend.

Vorbilder.

1. Philipp Otto Runge's ausgeschnittene Blumen und Thiere in Umrissen zum Nachschneiden und Nachzeichnen gravirt und herausgegeben von Doris Lütkens, geb. v. Cossel. 1s Heft. Hamburg 1843. Fol.

2. Album der vorzüglichsten älteren Meister in der Landschaft- und Thiermalerei für die kunstliebende und kunstübende Jugend, als Bildersammlung und Wegweiser zum Zeichnen nach der Natur, nebst kurzen Notizen über die Meister selbst und ihre Werke. Gezeichnet und herausgegeben von Doris Lütkens, geb. v. Cossel. 1s Heft, Antoni Waterlo, 5 Blatt. Hamburg 1843. Klein Fol.

(Kunstblatt 1844, No. 13.)

Wir können die Anzeige dieser beiden Hefte zusammenfassen, so verschiedene Bezüge sich auch bei ihnen geltend machen, da sie doch zunächst den gemeinsamen Zweck haben, der Jugend als Vorbilder und als Wegweiser in das schöne Gebiet der Kunst zu dienen, und da die Herausgeberin beider Werke von der gewiss richtigen Ansicht ausgegangen ist, dass hiezu, und selbst schon bei dem unbefangenen kindlichen Spiele, nichts besser als das wahrhaft Classische dienen kann. Als besonders interessant und eigenthümlich erscheint das unter Nr. 1 bezeichnete Unternehmen. Es führt den Namen eines Mannes, dessen tiefer sinniger Geist sich der Achtung der Edelsten unsrer Nation erfreute, wenn es auch an der Eigenthümlichkeit seiner künstlerischen Arbeiten und an den Zeitverhältnissen lag, dass die letzteren nicht gerade in weiten Kreisen bekannt wurden, und dessen Erinnerung durch die jüngst erfolgte Herausgabe seiner „hinterlassenen Schriften“ [1]) so erfreulich geweckt und für die Zukunft gesichert ist. Ph. O. Runge hatte, neben so vielen andern Talenten, ein ganz eigenthümliches Geschick im Ausschneiden von Blumen und andern Gegenständen, die er, ohne Vorzeichnung, aus weissem Papier schnitt und auf ein

[1]) Zwei Theile, Hamburg 1840, bei F. Perthes. — Ph. O. Runge war 1777 geboren und starb 1810.

dunkles auflegte. An solchen kleinen Arbeiten findet sich im Besitz der hamburgischen Kunstfreunde eine unzählbare Menge. Das vorliegende Heft (dem recht bald weitere Fortsetzungen folgen mögen), bringt uns Nachbildungen von nahe an 50 Stücken. In der That müssen wir hier der geistreichen Weise, wie sich durch die blosse Umziehung des äussern Contours die geschmackvollsten Compositionen ergeben, der sinnvollen Naturbeobachtung, der feinen und stets charakteristischen Führung der Linien die vollste Anerkennung zollen. Auch diese Blätter, mit Sorgfalt ausgeschnitten wie die Originale, müssen auf einen Jeden den erfreulichsten Eindruck hervorbringen; die Jugend aber wird durch das Spiel des Nachzeichnens und Nachschneidens gewiss auf eine, wenn auch unbewusste, doch sehr wirksame Weise das Gefühl für die Bedeutung des Contours in der Kunst ausbilden.

Ueber den Inhalt des unter Nr. 2 angeführten Heftes wäre es überflüssig, hier etwas Näheres zu sagen. Die Ansicht der Herausgeberin, dass die Schlichtheit und die sorgliche Treue der älteren Meister im Fache der Landschaft vorzüglich (und bei weitem besser, als die moderne Effekthascherei) geeignet sei, den Blick der Jugend für eine gründliche und naive Naturbeobachtung zu eröffnen, kann des Beifalls aller wahrhaft Kunstverständigen versichert sein. Es ist nur zu wünschen, dass auch dies Unternehmen diejenige Theilnahme finden möge, von der seine weitere Fortsetzung abhängen muss; gewiss wird dann die Herausgeberin die schwierige Aufgabe, die scharfen Striche der Radirnadel mit der weichen lithographischen Kreide wiederzugeben, noch immer glücklicher lösen.

Belgische Lithographie.

(Kunstblatt 1844, No. 14.)

Les Belges illustres. Peint par H. Decaisne. Lith. par Ch. Bilion. Imp. lith. roy. de P. Degobert. Bruxelles. Gross Fol.

Ein sehr figurenreiches Blatt. Eine prachtvolle Halle in phantastisch gothischem Style. In der Mitte des Grundes, hoch auf reichgeschmücktem Throne, die Gestalt der Belgia, ihre Füsse auf dem Löwen ruhend, Kränze und Palmzweige darreichend. Zu ihren Seiten auf den Stufen des Thrones Fürsten und Herren der Vorzeit. Vorn reiche Gruppen Versammelter, die sich der Schau darbieten, und unter denen man Staatsmänner, Krieger, Frauen, Geistliche, Künstler u. s. w. erkennt, unter den letzteren Joh. van Eyck, van Dyck, Rubens etc. Das Totale des Blattes wohl geordnet, die einzelnen Hauptgruppen aber überfüllt und eben auf Präsentation berechnet, ohne jene Naivetät des Beisammenseins, die die Musterbilder solcher Compositionen, Raphaels Fresken in der Stanza della Segnatura, auszeichnet. Die allgemeine Haltung im Uebrigen besonnen und energisch, der lithographische Vortrag bestimmt und sicher.

Invocation de N. D. du Scapulaire. Peint par Wappers. Lith. par Manche. Imp. lith. roy. de Degobert. Bruxelles. Gross Fol.

Madonna in Wolken thronend, das Christkind zu ihrer Seite, ein grosser Reigen von Engeln umher, theils als Knäbchen, theils in den Formen mehr Erwachsener, einige mit Emblemen der Künste, andre das heilige Scapulier haltend. Unterwärts Verehrende, ein Fürst mit seiner Gemahlin, ein hinfälliger Greis, von seiner Familie umgeben, geistliche Würdenträger u. s. w. Die Fassung des Ganzen bewegt und belebt und auf malerischen Effekt berechnet; Ton und Haltung, so viel aus der Lithographie zu ersehen, vortrefflich. Leider aber in dem Ausdruck der meisten Gestalten eine grosse Dosis Sentimentalität, besonders in den Engeln, die zum Theil sogar stark an Koketterie streifen. Der untere Theil des Bildes nicht unglücklich in der, freilich halbconventionellen Darstellungsweise eines Guido Reni gehalten. Die Arbeit des Lithographen sehr meisterhaft, breit, voll, und doch zart und weich in den Uebergängen; das Ganze wirkungsreich zusammengehalten.

Léopold premier, roi des Belges. Lith. d'après nature par Baugniet, dessinateur de S. M. Impr. par Degobert. Gross Fol.

Nicht gar erfreulich. Die Halbfigur des Königs, zwar ohne alle Affektation aufgefasst, auch sprechend im Ausdruck des Gesichts, aber flach, sowohl im Charakter als im künstlerischen Vortrage. Die Wirkung ziemlich grau.

Die Menschwerdung Christi. Jos. Führich inv. et del. Chr. Becher lithogr. Die Originalzeichnung in der Sammlung des Herrn Friedrich Freiherrn von der Leyen-Bloemersheim zu Crefeld. Düsseldorf, Verlag von J. Buddeus.

(Kunstblatt 1844, No. 16.)

Ein Blatt in grösstem Folioformat, die Composition von sehr wichtiger, kunsthistorischer Bedeutung, indem sie, wie wenig andre, den Tiefsinn, die Grösse, die Schönheit, zugleich aber auch die Schwäche derjenigen künstlerischen Richtung unsrer Zeit, welche als die ausschliesslich religiöse oder christliche benannt wird und zu deren gehaltvollsten Vorkämpfern Führich gehört, erkennen lässt. Das Blatt ist architektonisch eingerahmt, ein grosser, von Säulen getragener Bogen. Oberwärts sieht man den Thron des Himmels mit den drei göttlichen Personen. Zwei hohe, männliche Gestalten, die Häupter mit Kronen geschmückt (Gott-Vater und Gott-heil. Geist), sitzen auf dem Throne; in der Mitte vor ihnen, aufgestanden von seinem Platze, steht die dritte Gestalt (Gott-Sohn, Christus); von jenen beiden hebt ihm die eine den königlichen Mantel ab, während ihm die

andre ein Messgewand überzuwerfen im Begriff ist. Zu beiden Seiten knieen zwei Engel, Kissen auf ihren Händen tragend; dem einen reicht Christus Krone und Scepter dar, die er von sich thut; von dem andern, der ihm auf seinem Kissen die Dornenkrone entgegenhält, scheint er die letztere aufnehmen zu wollen. Unterwärts die Andeutung eines Felsens mit der Höhle, darin die Krippe, Maria und Joseph zu deren Seiten. Ein Engel, dem Beschauer zugewandt, schwebt über dem Felsen; im Hintergrunde zu dessen Seiten die Schaaren der Hirten und verkündigende Engel. Neben den Säulen der Einrahmung hängen Glocken, die von Engeln geläutet werden, wie um die Gemeinde zur Verehrung herbeizurufen; darunter en medaillon die Repräsentanten der versöhnungsbedürftigen Menschheit in anbetender Geberde, Adam und Eva. — Die Schönheit des Gedankens, wie der Gott den himmlischen Thron verlässt, um sich dem Mühsal und den Leiden des irdischen Lebens dahinzugeben, bedarf keiner Erläuterung. Das Bild spricht durch sich selbst. Zugleich ist dasselbe, und namentlich der obere Theil, ungemein glücklich componirt, in den edelsten und klarsten Verhältnissen der Massen und Linien. Alle Gestalten entwickeln sich klar, die Bewegungen sind frei und ungezwungen, die Formen durchaus rein, die Gewänder im schönsten und würdigsten Style gezeichnet. Aber bei all diesen Vorzügen macht die Composition auf das Gefühl des unbefangenen Beschauers doch einen unbefriedigenden, ja selbst einen abstossenden Eindruck. So schön der Gedanke ist und so naiv sich die Repräsentation der göttlichen Dreieinigkeit durch drei einander ähnliche menschliche Gestalten in manchen mittelalterlichen Bildern macht, so hat er doch keinen Anspruch mehr, auch als ein Gedanke unsrer Zeit zu gelten. Widerstreitet unsrem Gefühle überhaupt schon die Darstellung Gottes in menschlichen Formen, so muss dies bei der Spaltung desselben in drei solcher Gestalten noch in viel höherem Grade der Fall sein. Uns müssen sie nothwendig als Götter, nicht mehr als Gott erscheinen; wir können darin höchstens ein Verstandesspiel, eine an sich trockene und nüchterne Allegorie erkennen. Doch mag man dem Künstler immerhin das Zurückversetzen in mittelalterlich beschränkte Auffassungsweisen zugeben; ungleich entschiedner noch widerspricht uns das Gefühl, der Ausdruck, den er in sein Werk gelegt hat. Dieser Christus, der, eine Welt vom Verderben zu retten, den himmlischen Thron verlässt, hat trotz des Adels seiner Bewegung, trotz der Schönheit seiner Gewandfalten, nichts von der unermesslichen göttlichen Kraft, die ihn allein zu solchem Unternehmen befähigen konnte; wir sehen in ihm nichts als geduldig wehmüthige Ergebung in das Schicksal, das seiner wartet; er ist ein Opferlamm, kein Erlöser. Das ist der schwache Punkt all jener Malerei, die heutiges Tages ausschliesslich als religiös gelten will; sie vergisst, dass die Religion vielmehr That sein muss als Duldung. Daher haben all ihre Gestalten jenen vorherrschenden Ausdruck von Passivität, jene gutmüthige und wohlwollende Mattigkeit, die unfähig ist, irgend Resultate hervorzubringen. Dieselbe Schwäche finden wir denn auch unten auf unserem Blatt in den Gestalten von Maria und Joseph wieder. Indess darf nicht übersehen werden, dass Führich dennoch einen sehr gesunden Fond hat, der ihn in der That, könnte er sich zu einer andern Richtung entschliessen, gewiss zu viel kräftigeren Darstellungen befähigen würde. So sind auch hier die Engel und die Hirten mit liebenswürdiger Naivetät gezeichnet. Jedenfalls muss

das Blatt, wie schon bemerkt, als eins der wichtigsten seiner Gattung gelten. — Die Arbeit des Lithographen ist auf völlig angemessene Weise im Charakter seiner Aufgabe gehalten.

Sakontala. Nach dem Originalgemälde von Riedel in Rom in der Sammlung des Freiherrn von Lotzbeck in Weyhern gestochen von Fr. Wagner in Nürnberg.

(Kunstblatt 1844, No. 105.)

Die lieblichste Gestalt der indischen Poesie, in ländlicher Stille, unter Blumen und Gazellen zur Jungfrau herangereift, steht dem Beschauer gegenüber, unbekleidet, nur um die Hüften eine Bastmatte geschlungen, das Haar mit Blumen des Südens geschmückt, hervorschauend aus dichtem tropischem Gebüsch, das sie wie eine Laube umgiebt und durch das ihre Gazellen sich hindurchdrängen. Der zarte Körper leuchtet in dem Bilde wundersam aus dem tief dunkelnden Grunde hervor. Riedel ist einer der ersten Koloristen unsrer Zeit; die Aufgabe, die zarten, schmelzenden Töne seines Pinsels in die einfachen Mittel des Kupferstichs zu übersetzen, war ungemein schwierig. Wir können aber mit freudiger Anerkennung sagen, dass das vorliegende Blatt die Aufgabe im Wesentlichen durchaus erfüllt. Die klare Linienmanier, in der dasselbe gehalten ist, giebt der Gestalt eine bestimmte Modellirung, der weiche Schwung der Taillen, der aber von aller Koketterie frei ist, etwas duftig Hingehauchtes, was in gewissem Sinne dem Farbenreiz entspricht. Vortrefflich contrastirt damit und verstärkt freilich zugleich jenen Eindruck bedeutend die energische Weise, mit der die Nebendinge, namentlich die gesammte Umgebung der Gewächse, gehalten ist. Wir können das Blatt mit Recht den besten Leistungen des neuern deutschen Kupferstiches zuzählen.

Bilder zur Jobsiade. Nach Gemälden und Zeichnungen von J. P. Hasenclever gestochen von J. Th. Janssen. Lief. 1. Düsseldorf, Verlags-Eigenthum von J. Buddeus. Quer-Folio.

(Kunstblatt 1845, No. 14.)

Die drei Blätter, welche die erste Lieferung dieses neuen Unternehmens bringt, sind: „Jobs von der Universität zurückkehrend," „der Candidat Jobs im Examen" und „Jobs als Schulmeister". Die Richtung, die sich in ihnen beobachtet zeigt, ist auf der einen Seite die einer gemessenen Stylistik, welche dem Komischen das Pathos als Folie unterlegt, auf der andern die einer feinen individualisirenden Charakteristik, die aus dem einfachen Grundmotiv der dargestellten Scene eine reiche Fülle der

ergötzlichsten Einzelheiten zu entwickeln weiss. In dem ersten Blatt überwiegen stylistische Anordnung und das hierin beruhende komische Pathos des Ganzen; das zweite Blatt nach dem bekannten grossen Bilde Hasenclevers gearbeitet, zieht besonders durch die feinste Abstufung der Charaktere an; so auch das dritte, wo sich neben der gemeinsamen Thätigkeit des Buchstabirens der bunte Wechsel aller Eigenthümlichkeiten und Unarten einer Dorfschule entfaltet. Die Arbeit in diesen Blättern hat, den eben genannten Eigenschaften gemäss, einen mehr plastischen als malerischen Charakter; es ist mehr nur die Zeichnung und Modellirung gegeben, während die etwanige Andeutung von Farbenwirkung und namentlich das Helldunkel minder berücksichtigt sind. Der Stich ist dem entsprechend: scharf bezeichnend und die Formen umschreibend, in feinen Strichlagen durchgeführt und hierin der Richtung der alten Meister, etwa aus Dürer's Zeit, vergleichbar. In Erfindung, Durchführung und Behandlung erscheinen übrigens diese Blätter als charakteristische Belege für diejenige unter den Richtungen der heutigen deutschen Kunst, die mit Raffinement das psychologische Moment dem Beschauer in seine feinsten Einzelheiten auseinander zu legen strebt. Die Meisterschaft, mit der dies hier geschieht, sichert ihnen auch für die Dauer eine vorzügliche Geltung.

Neue Ornamente von Heinrich Asmus. Musterblätter für Architekten, Fabrikanten, Bauhandwerker und Künstler. Vorlegeblätter für Kunst-, Bau- und Gewerbeschulen. Erstes Heft. Berlin. Verlag von C. Reimarus, Gropius'sche Buch- und Kunsthandlung. (Auf dem Umschlage bezeichnet als: Ornamentenbuch zum praktischen Gebrauche für Architekten, Dekorations- und Stubenmaler, Tapetenfabrikanten u. s. w. Fünfte Lieferung.)

(Kunstblatt 1845, No. 30.)

Herr Asmus, Wappenmaler im königl. preussischen Hausministerium, einer der ausgezeichnetsten Künstler Berlins im Fache der Ornamentik, beginnt mit dem vorliegenden Heft ein neues Unternehmen, welches der Aufmerksamkeit des betheiligten Publikums bestens empfohlen sein möge. Das Heft besteht aus sechs, in mehrfarbigem Steindruck ausgeführten Blättern in Querfolio. Ueber die allgemeine Tendenz des Unternehmens spricht sich Herr Asmus im Eingange des erläuternden Textes bezeichnend aus. „Mein leitender Grundsatz — so sagt er — bei diesen Verzierungsentwürfen war: wenn ein bestimmter Zweck der Aufgabe unterlag, deutliches Hervorheben desselben in der mehr oder weniger schon zum Schmucke durchgebildeten Form des Ganzen, nach Stoff und Mittel. Für freieres Heranziehen menschlicher, thierischer oder Pflanzen-Formen, die ganz und einzeln oder theilweise und vermischt zu verarbeiten sind, oder nur eines Liniengeschlinges oder eines Farbenwechsels und Spieles blieb dann noch immer ein weites Feld." Diese freie Durchbildung auf gesetzlich gegebener und berücksichtigter Unterlage spricht sich in den vorliegenden

Blättern überall aus, ebenso wie umgekehrt die bestimmte Beobachtung der Naturform für den Zweck der freien Verzierung. Im Uebrigen gehören die hier gegebenen Muster den verschiedenen Fächern der Ornamentik, doch mit spezieller Rücksicht auf die einzelne technische Anwendung, an. So ist zunächst Bl. 1, ein Hausportal darstellend, der dekorativen Architektur gewidmet; mit der zwar reichen, aber doch strengeren Umfassung steht die leichtere Behandlung der Thür selbst hier in anziehendem Gegensatz. Ebendahin gehört Bl. 6, die Darstellung eines Wandpfeilers (nach dem Motiv der Pfeiler des Didymäums bei Milet), architektonische Formen in edelgriechischer Ausbildung, die Ornamente durch goldenen Schmuck auf grünlich-grauem Grunde festlich gehoben. Bl. 3 enthält die Darstellung einer reichen farbigen Wandverzierung, voll und ernst in Farben und Formen, die in edler Stylistik durchgebildet sind; Bl. 5 ein Teppichmuster, lilafarbige Ornamente auf Chamoisgrunde, für die Ausführung im Druck oder in der Weberei eingerichtet. Zwei Blätter endlich enthalten Ornamentenstreifen in grösserem Maassstabe, in denen durch sinnige Nachbildung natürlicher Pflanzenformen die grösste Mannigfaltigkeit erreicht ist; Bl. 2 bringt sechs aufsteigende Streifen mit lichtgrauen Pflanzenbildern auf Lilagrunde, Bl. 4 drei horizontale Streifen mit Darstellung der Pflanzen in Naturfarben. — Die gegebenen Muster werden sich ohne Zweifel eben so sehr bei praktischer Ausführung wie als Vorlegeblätter in Kunst- und Gewerbeschulen bewähren.

KUNSTREISE IM JAHR 1845.

I.

Ueber die Anstalten und Einrichtungen zur Förderung der bildenden Künste und der Conservation der Kunstdenkmäler, in Frankreich und Belgien.

Nebst Notizen über einige Kunst-Anstalten in Italien und England.

(Berlin, 1846.)

So entschieden die Entwickelung der Kunst ihren inneren Gesetzen folgt, so wenig sich etwas schaffen lässt, wenn kein angeborenes Vermögen vorhanden ist, ebenso abhängig ist diese Entwickelung von der äusseren Pflege und Förderung der Kunst und von den Einrichtungen, welche hiezu getroffen werden. Wenn die ausgestreute Saat nicht auf einen wohl bearbeiteten Boden fällt, wenn Regen und Sonnenschein nicht hinzukommen, so ist die Aussicht auf eine günstige Erndte mehr als zweifelhaft.

Nächst den künstlerischen Talenten selbst kommt es mithin sehr wesentlich auf die Art und Weise an, wie die Kunst verwaltet wird, auf die Mittel, durch welche der Kunstsinn entwickelt, das künstlerische Talent ausgebildet, das ausgebildete Talent für grosse Zwecke würdig verwandt werden soll. Die Frage wird gegenwärtig an vielen Orten in ernstliche Erwägung gezogen; das Bedürfniss zu eigenthümlichen Einrichtungen für diese Zwecke oder zur zeitgemässen Reform der für sie bereits früher gegründeten Anstalten ist ziemlich allgemein verbreitet und hat hier und dort schon bemerkenswerthe Erfolge hervorgebracht. Hand in Hand hiemit geht zugleich noch ein Andres, das sich gegenwärtig nicht geringerer Beachtung erfreut: die Sorge für die Kunst der Vergangenheit, für die von unsern Vorfahren uns hinterlassenen Denkmäler. Auch hiebei werden die wünschenswerthen Erfolge durch die Gestaltung der äusseren Einrichtungen wesentlich bedingt.

Unter Umständen, wie die eben genannten, wo es auf die praktische Befriedigung vorhandener Bedürfnisse ankommt, ist es jederzeit räthlich, möglichst umfassende Erfahrungen zu sammeln und aus der Beobachtung dessen, was anderwärts geschehen oder versäumt ist, den besten Nutzen

zu ziehen. Was die Kunst und den Kunstsinn bei uns gefördert oder gehemmt hat, was für sie weiter zu thun sein möchte, wird uns im Vergleich mit den Zuständen und Einrichtungen des Auslandes besser klar. Es wird somit nicht überflüssig sein, wenn wir uns auch mit den letzteren vertraut machen, abgesehen davon, dass diese Kenntniss der äusseren Verhältnisse, wie dieselben sich im Auslande gestaltet haben, zur richtigen Würdigung der von dort ausgegangenen Leistungen ebenfalls wesentlich beiträgt.

Frankreich und Belgien gehören zu den Ländern, in denen gegenwärtig ein vorzüglich reges Kunstleben herrscht. Auf höheren Befehl war ich im vorigen Jahre veranlasst, von den Anstalten und Einrichtungen, welche dort für die in Rede stehenden Zwecke vorhanden sind, nähere Kenntniss zu nehmen. Ich lege die Beobachtungen, die ich in beiden Ländern, so gut dies bei einem freilich nur kurzen Aufenthalte möglich war, gesammelt habe, den Freunden und Gönnern der Kunst in den folgenden Blättern vor, indem ich zugleich nach anderweitigen Mittheilungen einige Notizen über einige Kunstanstalten in Italien und England beifüge. Wenn der Gegenstand hiemit auch nicht erschöpft sein wird, so dürfte er doch auf ein mehrseitiges Interesse Anspruch haben.

---

1. Kunst-Anstalten in Frankreich.

Uebersicht der Ressorts.

Die Verwaltung der Kunstangelegenheiten in Frankreich ist von verschiedenen höchsten Instanzen, vorzugsweise jedoch von dem Ministerium des Innern abhängig. Von letzterem ressortiren namentlich die aus Staatsfonds unterhaltenen Kunstschulen. Bei monumentalen Ausführungen ist gelegentlich das Ministerium der öffentlichen Arbeiten betheiligt. Zu dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts steht die Kunst als Gegenstand allgemein humanistischer Bildung in einem näheren Bezuge. Ausser der Einwirkung dieser oberen Staatsbehörden geschieht aber gleichzeitig viel zur Förderung künstlerischer Interessen durch die Communalbehörden (wenigstens durch die Behörden einzelner grosser Städte, vornehmlich durch die von Paris), wobei ein Hauptaugenmerk auf die künstlerische Bildung der Handwerker gerichtet zu sein scheint; während die höchsten und bedeutendsten Unternehmungen und deren Beförderung zum Theil der unmittelbaren königlichen Einwirkung ihr Dasein verdanken. Mehrere wichtige Kunstinstitute ressortiren von der königlichen Civilliste.

Das französische Kunsthandwerk und die öffentliche Förderung desselben.

In vielfacher Beziehung sind die Leistungen der französischen Kunst nicht eben der Art, dass sie die geistigen Bedürfnisse des Deutschen be-

friedigen können. Neben einzelnen Erscheinungen von grossartiger, alle nationalen Schranken durchbrechender Bedeutung, neben jener rüstigen Praktik, die ein Erzeugniss umfassender und anhaltender Thätigkeit zu sein pflegt, tritt uns an den dortigen Kunstleistungen gar manches Seltsame und Willkürliche, manches Conventionelle und äusserlich Angelernte entgegen. Dennoch besitzen die Franzosen einen grossen Vorzug, der zunächst anerkannt werden muss; sie haben das, was man im gemeinen Leben Geschmack nennt. Die künstlerische Zierde, welche sie dem äussern Leben geben, fügt sich demselben stets in mehr oder weniger harmonischer, einschmeichelnder Weise. Es ist, wie launisch oft in der Composition, doch stets ein sehr reizvolles Spiel, und mehr als das. Es ist der Ausdruck einer freien heitern Naivetät, der sich die Mittel zur Darstellung überall mit Leichtigkeit fügen. Mit andern Worten: die ornamentistische Kunst Frankreichs (die noch immer die Märkte beherrscht) ist desshalb so bedeutend, weil sie aus einem selbständigen, sehr durchgebildeten Kunsthandwerk hervorgeht. Der französische Kunsthandwerker ist im Allgemeinen kein Copist, der mühselig dieser oder jener künstlerischen Vorschrift folgt und dessen Werk, mag es ursprünglich auf noch so tiefer künstlerischer Grundlage beruhen, doch den Beschauer kalt lässt; er ist im Allgemeinen entwickelt genug, um in seinem Fache selbständig künstlerisch schaffen oder doch die etwa gegebene künstlerische Idee in seine eigene verwandeln zu können. Sein Werk trägt mehr oder weniger das Gepräge freier Thätigkeit.

Gewiss eine Folge dieses nationalen Vorzuges, aber ebenso gewiss auch der Grund zur Ausbildung und ferneren Erhaltung desselben ist die Sorgfalt, mit welcher in Frankreich die künstlerische Bildung des Handwerkers betrieben wird. Ausschliesslich zu diesem Zweck sind in den Städten des Landes 50 bis 60 sogenannte *Écoles de dessin* vorhanden, deren Besuch in der Regel unentgeltlich ist und die von der Regierung möglichst befördert und begünstigt werden.

Écoles de dessin zu Paris.

Paris besitzt eine Normalschule solcher Art unter dem Titel der „*École royale et spéciale de dessin et de mathématiques, appliquée aux arts industriels.*“ Diese Schule ist eine Staatsanstalt und wird der Hauptsache nach aus Staatsfonds unterhalten; doch erfreut sie sich zugleich namhafter königlicher Unterstützungen, wie es sich auch die Stadt angelegen sein lässt, dieselbe durch Bewilligung reichlicher Mittel zu fördern. Ausgezeichete Männer sind aus ihr hervorgegangen, u. A. der berühmte Architekt Percier, der ihr in dankbarer Erinnerung ein ansehnliches Legat vermacht hat. Der Besuch der Schule (der wie bei den meisten übrigen unentgeltlich ist) beläuft sich durchschnittlich auf 2000 Schüler. Der Unterricht, dessen ausschliesslicher Zweck die „Anwendung der Kunst auf das Gewerbe“ ist, betrifft Figuren-, Thier-, Pflanzen- und Ornamentzeichnen, nach Vorlegeblättern und Modellen (bei den Pflanzen auch nach der Natur); Modelliren; Ornament-Composition; niedere Arithmetik und Geometrie; beschreibende Geometrie, Statik, Constructionslehre, Elemente der Architektur. Die Lokalität ist wohl eingerichtet; die Zeichnensäle haben, für die Tagesstunden, Oberlicht, welches von der Decke einfällt. In der

Klasse für Ornament-Composition bewunderte ich die wahrhaft classischen Vorbilder, welche der Lehrer zur Verdeutlichung seines Vortrages vor den Augen der Schüler mit breitem Pinsel auf das aufgespannte Papier hinwirft. Es ist die Einrichtung getroffen, dass die schon in den Werkstätten beschäftigten jungen Handwerker den betreffenden Unterricht in den späteren Abendstunden erhalten. Nach ächt französischer Sitte wird der Eifer der Schüler durch eine Menge von Concurrenzen rege erhalten. Dergleichen finden theils monatlich statt, zur stets erneuten Vertheilung der Plätze; theils sind es vierteljährliche, halbjährliche oder jährliche Concurrenzen. Eine Jury, aus dem Collegium der Professoren und einer ebenso grossen Zahl andrer Personen (Mitgliedern der *Académie des beaux-arts* oder ehemaligen Pensionärs der *Académie de France* in Rom), entscheidet über die Concurrenz-Arbeiten. Die Preise bestehen in Büchern, Kupferstichen oder Medaillen; die der jährlichen Concurrenz werden in feierlicher öffentlicher Sitzung, unter Vorsitz des Ministers des Innern, des Seinepräfecten oder eines andern höheren Beamten, ertheilt. Der steten Concurenzen wegen werden in den einzelnen Klassen gleichzeitig immer dieselben Gegenstände gearbeitet; daher bestehen die Vorbilder aus lithographirten Blättern und sind die Plätze der Gypsklasse theatralisch, mit einem Modell in der Mitte, angeordnet. Vorzüglich ausgezeichnete Schüler erhalten ein Diplom, welches ihnen den Titel des „*Élève de l'école*" giebt; den allerbesten aber wird ein besondrer „Ehrenpreis", unter dem Namen „*prix Percier*", der in einer Medaille mit dem Namen des Schülers besteht, ertheilt. — Der Unterricht wird regulirt und in regelmässigem Gange erhalten durch das Collegium der Professoren, welches, unter Vorsitz des Directors, monatlich seine regelmässigen Sitzungen hält. Der Director erstattet dem Ministerium vierteljährliche Berichte und jährlich einen General-Rapport. Zur vermehrten Controle der Anstalt dient eine besondre „*Commission de surveillance et de perfectionnement.*"

Eine zweite Schule ähnlicher Art in Paris, die wie die ebengenannte vom Ministerium des Innern ressortirt, ist zum Unterricht der jungen Mädchen bestimmt, welche sich der Kunst oder den industriellen Gewerben widmen wollen. Hier wird das Zeichnen von Figuren, Ornamenten, Landschaften, Thieren, Blumen und lithographisches Zeichnen gelehrt. Bei den jährlich stattfindenden Concurrenzen werden silberne Medaillen, und ausserdem, als besondre Ehren-Preise, grosse Medaillen und Diplome vertheilt.

Neben diesen Staats-Schulen ist jedoch in Paris noch eine Anzahl städtischer Schulen, etwa sechs, vorhanden, die gleichfalls vorzugsweise zur Ausbildung der Handwerker bestimmt sind und in denen des Abends von 7 bis 10 Uhr gezeichnet wird. Man übt sich hier, wie mir berichtet wurde, insbesondre in den Darstellungen der menschlichen Gestalt, nach Vorlegeblättern, nach Gyps-Abgüssen und in einigen dieser Schulen selbst — was in jener *École royale de dessin* nicht stattfindet — nach dem lebenden Modell. — Uebereinstimmend mit diesen Verhältnissen ist es endlich, dass selbst in den Primair-Schulen auf den Zeichnen-Unterricht schon besondre Sorgfalt verwandt wird. In der einen dieser Schulen, die ich besuchte, betraf der Zeichnen-Unterricht zwar nur das geometrische und das freie Ornament-Zeichnen; aber die äussere Einrichtung war bei mässigen Mitteln vortrefflich — Oberlicht von der Decke, sowie anderweitig zweckmässige Arrangements in den Hauptsälen, und theatralische Anord-

nung der Sitzplätze in der Gypsclasse, — und die Leistungen schienen mir dem vollständig zu entsprechen, was bei einem Unterricht von nur zwei Stunden wöchentlich erwartet werden darf. Auch bei diesem Unterricht findet die Rücksicht auf stets wiederholte Concurrenzen statt.

Was für den eigentlichen Kunst-Unterricht von Seiten des Staates geschieht, ist dagegen äusserst mässig, wenigstens sofern es sich um die Feststellung einer sicheren, den ganzen künstlerischen Beruf wahrhaft stützenden Grundlage handelt. Man ist hier im Wesentlichen durchaus noch bei den Einrichtungen einer früheren Zeit — bei denen nemlich, die unter Louis XIV. gegründet wurden, — stehen geblieben, obgleich die Gegenwart, der raschere Umschwung und der so bedeutend vermehrte Betrieb in derselben wesentlich abweichende Bedürfnisse hervorgerufen haben. Man sagte mir zwar, dass man das Bedürfniss einer Reform des Kunst-Unterrichts, welches sich heute fast überall kund giebt, auch hier empfinde, dass man aber grosses Bedenken trage, ein bewährtes Altes zu beseitigen, bevor man nicht über die Gestaltung des Neuen zu einem klaren Urtheil gelangt sei. Indess kann ich kaum glauben, dass dieses Bedürfniss schon in irgend überwiegendem Maasse hervorgetreten sei, da man erst unlängst eine Erneuung des Reglements der *École des beaux-arts* vorgenommen und hierin die Bestimmungen des älteren Reglements nur geschärft hat.

École des beaux-arts zu Paris.

Die *École des beaux-arts* zu Paris, welche als die hohe Schule der Kunst für Frankreich gilt, ist, sofern es auf eine umfassendere Ausbildung in den Fächern der bildenden Künste ankommt, lediglich nur als ein Hülfs-Institut zu betrachten. Sie setzt anderweitig Gelegenheiten zur wirklichen künstlerischen Ausbildung voraus und dient nur zur Unterstützung derselben durch die reicheren Mittel, welche einer Staats-Anstalt zu Gebote stehen. Der äussere Anschein ist dem zwar sehr entgegen. Mit prachtvollen und sehr geräumigen Lokalitäten, mit glänzenden Kunstsammlungen ausgestattet, ist die *École des beaux-arts* geeignet, sowohl das Kunstleben an sich auf imponirende Weise zu repräsentiren, als überhaupt dem Nationalstolz der Franzosen aufs Lebhafteste zu schmeicheln. Ich erlaube mir, zunächst ein Paar Worte über das Lokal und die Sammlungen zu sagen.

Die der *École des beaux-arts* zugehörigen Gebäude nehmen den Raum des ehemaligen Klosters *des petits Augustins* ein, wo zur Revolutionszeit das berühmte *Musée des monumens français* eingerichtet war. Der neue Bau des eigentlichen *Palais des beaux-arts*, erst unter der gegenwärtigen Regierung ausgeführt, rührt von dem Architekten Duban her; er ist in einfach edlem Renaissance-Styl gehalten und möchte leicht als die schönste aller neueren Architekturen von Paris zu bezeichnen sein. Ein ziemlich ansehnlicher Vorhof ist nach der Strassenseite durch ein Gitter abgeschlossen. Seitengebäude stossen zur Rechten an diesen Hof, dekorirt mit einem prächtigen Portal, das mehrere Säulenstellungen übereinander enthält und von dem im J. 1548 durch Philibert Delorme gebauten Schlosse Anet entnommen ist. Die Hinterseiten des Vorhofes bilden niedere Mauern, und in der Mitte ist ein brillanter, Triumphbogen-artiger Bau, ein Fragment des Schlosses von Gaillon, welches zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, gothische

und Renaissance-Formen phantastisch durcheinandermischend, gebaut war. Hier tritt man in einen zweiten, breiteren Hof, in dessen Wände eine grosse Menge von interessanten Fragmenten älterer Architektur und Sculptur, Ueberresten jenes *Musée des monumens français*, eingelassen ist. Erst im Grunde dieses zweiten Hofes erhebt sich das eigentliche, von Duban erbaute *Palais des beaux-arts*, ein längliches Viereck mit einem besondern, auch ziemlich geräumigen Hofe in der Mitte; der vordere Flügel desselben besteht aus drei, die andern Flügel aus je zwei Geschossen. Vor der Façade und im innern Hofe stehen Marmor-Sculpturen, Copien nach der Antike, die von Pensionärs der *Académie de France* in Rom ausgeführt sind, auch einige, zum Theil sehr werthvolle antike Sculpturen. Die ganze innere Ausstattung, Vestibül, Treppenanlage, grosse und kleine Säle, sind äusserst grossartig und von wirklich monumentalem Charakter. Es befindet sich in diesen Räumen ein sehr reiches Museum von Gypsabgüssen nach der Antike, eine nicht minder reiche Sammlung architektonischer Modelle (besonders nach antiken Bauwerken Frankreichs), die grosse Sammlung der Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche und Sculpturen, welche bei den von der *Académie des beaux-arts* als Abtheilung des *Institut de France* veranlassten Concurrenzen die grossen Preise davongetragen haben (eine Angelegenheit, die aber zu der *École des beaux-arts* an sich eigentlich in keiner Beziehung steht), ansehnliche Säle für eine Bibliothek (die aber erst in sehr geringen Anfängen vorhanden ist), ein geräumiger und sehr anständig ausgestatteter Saal für die Sitzungen der Professoren und ein halbrunder, theatralisch eingerichteter Saal, der für die Preisvertheilungen bestimmt sein soll und jenes berühmte Wandgemälde von Delaroche mit den Bildern der älteren Meister als Preisrichtern und Zuschauern der Preisvertheilung enthält [1]). Zu den Seiten des grossen Palastes sind wieder Höfe; in dem einen derselben steht ein grosses Haus von unansehnlicher Architektur, welches, obgleich ebenfalls ein Pertinenzstück der *École*, im Erdgeschoss die Räume einer Gypsgiesserei, in den oberen Geschossen die Lokale für die jungen Künstler, welche an den schon erwähnten, von der *Académie des beaux-arts* veranstalteten Concurrenzen Theil nehmen, enthält. Unter den oben genannten Seitengebäuden zur Rechten des vorderen Vorhofes befindet sich die (architektonisch unbedeutende) Kirche des ehemaligen Klosters, die zur Aufnahme einer wieder sehr reichhaltigen Sammlung von Original-Sculpturen der Renaissance-Zeit und von Gyps-Abgüssen nach solchen eingerichtet wird. Hier befinden sich auch Copien nach den

[1]) Der halbrunde Saal ist im Verhältniss zu seiner angeblichen Bestimmung auffallend klein. Man sagte mir, ursprünglich sei zu den Preisvertheilungen einer der grösseren Säle des Palastes bestimmt gewesen; unter dem Ministerium Thiers sei aber alles Gewicht auf die Beschaffung jener umfassenden Kunstsammlungen gelegt worden, wesshalb man die grösseren Säle zu diesem Zwecke, und den halbrunden Saal, der eigentlich für den anatomischen Cursus bestimmt gewesen, zu dem Zweck der Preisvertheilung eingerichtet habe. Delaroche habe sofort den Auftrag zu seinem grossen Wandbilde erhalten. Nach der Vollendung des letzteren habe man aber eingesehen, dass man diesen Saal doch nicht für die Preisvertheilung benutzen könne und so werde derselbe, wie man sich ausdrückte, wohl nur die Bestimmung behalten, „den Rahmen zu dem Wandgemälde zu bilden.“ Da es nach jenen luxuriösen Einrichtungen augenblicklich an weiteren Mitteln fehlt, so ist es übrigens noch nicht möglich gewesen, die anderweitige Dekoration des halbrunden Saales zu vollenden.

Gemälden Michelangelo's in der sixtinischen Kapelle zu Rom, namentlich die von Sigalon in der Original-Grösse ausgeführte Copie des jüngsten Gerichts und die Copien mehrerer Sibyllen. Die Ausführung dieser Einrichtungen ruht jedoch wegen augenblicklich mangelnder Mittel. In dem an die Kirche anstossenden ehemaligen Kreuzgange, der wieder einen Hof einschliesst, sind die für die grossen akademischen Concurrenzen gefertigten Reliefs, für die sich in dem eigentlichen *Palais des beaux-arts* keine Stelle gefunden, untergebracht. In denselben, an die ehemalige Kirche anstossenden Seitengebäuden befinden sich ferner die Lokale für die Administration, namentlich das Sekretariat nebst Wohnung des Sekretairs, wo vorläufig noch eine interessante Sammlung aufbewahrt wird: die mit Meisterschaft und Genauigkeit gefertigten kleinen Original-Copien des Kupferstechers Baron Desnoyers nach Raphael, nach denen derselbe seine bekannten Stiche gearbeitet hat und die zum Theil in Oel gemalt sind. Endlich auch sind hier die wenigen, nicht ausgedehnten Lehr-Klassen der Anstalt befindlich.

Der in der *École des beaux-arts* ertheilte Unterricht besteht im Zeichnen nach der Antike und nach dem lebenden Modell und in Vorträgen über Anatomie, Perspektive, Geschichte und Alterthümer, sowie über die architektonischen Fächer: Theorie und Geschichte der Architektur, Constructionslehre und Mathematik. Die *École* zerfällt hienach in die beiden Sectionen für Malerei und Bildhauerei und für Architektur.

Für die erste Section ist, naturgemäss, der Unterricht im Zeichnen nach der Antike und nach dem lebenden Modell von entscheidender Wichtigkeit; doch sind demselben nur zwei Stunden täglich gewidmet. Zur Abhaltung dieses Unterrichts dienen zwei nebeneinnder liegende, ganz gleich eingerichtete Uebungssäle, wo die Schüler auf theatralisch angeordneten Plätzen dem Modell oder dem einen Gypsabguss gegenüber ihre Plätze finden. Der Unterricht ist in beiden Sälen gleichzeitig und die Schüler wechseln wöchentlich, so dass diejenigen, die in der einen Woche nach dem lebenden Modell gezeichnet haben, in der folgenden nach der Antike arbeiten. Dasselbe Modell dient daher stets 14 Tage lang zu den betreffenden Uebungen; an Gypsabgüssen ist, des erforderlichen Wechsels halber, eine besondre kleine Sammlung vorhanden. In jedem Saale haben 50 Zeichner und 15 Bildhauer Platz; im Ganzen können also in die erste Section stets nur 130 Schüler, 100 Zeichner und 30 Bildhauer, aufgenommen werden. Die Professoren der Anstalt wechseln monatlich mit dem Abhalten des Unterrichts; ein und derselbe Professor beaufsichtigt gleichzeitig beide Säle. In jedem hat er ein Katheder, wo ihm die Zeichner, an deren Plätze hinzugehen die Räumlichkeit nicht verstattet, ihre Arbeiten zur Correctur vorlegen müssen, — ein Umstand, der gewiss aufs Aeusserste unvortheilhaft und unzweckmässig ist. Nur die Arbeiten der Bildhauer können an Ort und Stelle revidirt werden. Ausser dem Katheder des Professors befindet sich in jedem Saale noch ein erhöhter Platz für einen besonderen Gardien. Die Schüler, die sich zur Aufnahme in die erste Section melden, haben nur nachzuweisen, dass sie das Alter von dreissig Jahren (über welches hinaus überhaupt kein Schüler in der Anstalt bleiben darf) noch nicht erreicht haben; neuerlich ist die, wohl kaum ganz haltbare Bestimmung hinzugefügt, dass sie auch ein Certificat irgend eines bekannten Professors über ihre Qualification beibringen müssen. Die Aufnahme selbst und die Bestimmung des Platzes wird von einer grossen,

zu Anfang jedes Halbjahres stattfindenden Concurrenz abhängig gemacht, welche, bei dem grossen Zudrang, in der Regel mehrere Wochen dauert. Das Bestehen in dieser Concurrenz giebt aber nur für das eine Halbjahr das Anrecht auf einen Platz in der Anstalt; definitiv als Schüler wird nur derjenige betrachtet, der in einer der folgenden Concurrenzen eine Medaille gewonnen hat; dieser braucht wegen des Rechtes auf einen Platz nicht von Neuem mitzuconcurriren.

Für den Unterricht in der Anatomie war, wie mir gesagt wurde, ursprünglich jener halbrunde Saal, den jetzt das grosse Wandbild von Delaroche schmückt, bestimmt. Seither hatte man denselben in einem nicht wohleingerichteten Saale unter den Räumen der Gypsgiesserei abgehalten, und soll für ihn gegenwärtig ein besondrer theaterförmiger Bau ausgeführt werden. Für die Perspektive und die architektonischen Lehrfächer dienen zwei, nicht bedeutend grosse Classen, in denen sich die Sitzbänke, dem Katheder des Professors gegenüber, treppenartig erheben. Tische sind vor diesen Bänken nicht vorhanden, so dass die Schüler, wenn sie schriftliche Notizen machen oder etwas nach den Darstellungen des Professors aufzeichnen wollen, dies auf dem Knie thun müssen. Auch eine solche Einrichtung möchte sich nicht als sonderlich fruchtbringend empfehlen. Der Sitz des Gardiens fehlt übrigens auch in diesen Classen nicht. Bei der geringeren Anzahl derjenigen, welche sich der Architektur widmen, ist für sie die Aufnahme aus räumlichen Gründen nicht beschränkt. Dieselbe wird jedoch ebenfalls von einer Concurrenz, d. h. hier von einem Examen, abhängig gemacht.

Die Kleinlichkeit und Beschränktheit dieser Lehr-Classen, den kolossalen Räumen, über welche die *École des beaux-arts* ausserdem gebietet, gegenüber, die geringe Zeit, die dem Unterricht, wenigstens dem wichtigsten, gewidmet ist, macht auf den Fremden, der an französische Sitte nicht gewöhnt ist, einen seltsamen Eindruck. Doch muss hier beiläufig eingeschaltet werden, dass es in Folge einer neuerlich getroffenen Bestimmung den Schülern verstattet ist, in der Sammlung von Gypsabgüssen nach der Antike während vier Tagen in der Woche, täglich sechs Stunden lang, nach eigner Wahl und nur im Beisein eines Gardiens zu zeichnen, — eine Begünstigung, von der indess bis jetzt wenig Gebrauch gemacht werden soll.

Es scheint mir aber, als ob das ganze Unterrichtswesen an der *École des beaux-arts*, ihrem Namen zum Trotz, nicht gar viel mehr als nur eine nothwendige Formalität, nur ein nothwendiges Vehikel für ein Andres sei, welches aus der innersten nationellen Eigenthümlichkeit der Franzosen hervorgegangen ist, und welches offenbar (was schon ein flüchtiger Blick in die Reglements bestätigt) den Hauptgegenstand der Thätigkeit für Schüler und Professoren ausmacht. Dies ist wieder das Concurrenzwesen, das sich hier zu einem förmlichen, sehr ausführlichen, complicirten und nicht ohne Schwierigkeit zu durchdringenden System entwickelt hat. In der ersten Section finden an jährlichen Concurrenzen statt: zwölf sogenannte „*Concours d'émulation*"; je zwei Concurse in der Perspektive, in der Anatomie, in der skizzirten Composition historischer Landschaften und in der ebenfalls skizzirten figürlich historischen Composition (diese doppelt, für Maler und Bildhauer); für Landschaftsmaler ferner ein sogenannter „*Concours de l'arbre*", zur Darlegung der Technik in ausgeführter Darstellung; für Historienmaler und Bildhauer ein „*Concours de la tête d'expression*"

(lebensgrosse Köpfe mit besonderem gegebenem Ausdruck); endlich für Historienmaler ein Concurs in gemalten lebensgrossen Halbfiguren. Der Preis des vorletzt genannten Concurses besteht in der Summe von 100 Francs, der des letztgenannten in der Summe von 300 Francs; die Preise der übrigen Concurrenzen in Medaillen, und zwar Medaillen von drei Classen, deren Gewinn und die darauf beruhende Classification, sowie ausserdem der Erfolg ehrenvoller Erwähnung („*Mention*") den sämmtlichen Concurrenzen wiederum eine vielfach vermehrte Nüancirung giebt. — Die zweite Section, die der Architekten, hat ebenfalls eine sehr grosse Anzahl von Concurrenzen. Die Schüler zerfallen zu diesem Behuf, je nach den Erfolgen ihrer Studien, in zwei Klassen. Die zweite Classe hat jährlich zwei Concurse in der Mathematik, drei in der Construction (für Stein-, Holz- und Eisen-Construction) und zwölf in der architektonischen Composition; die erste Klasse hat einen Concurs in der Perspektive, einen in der Construction und zwölf in der Composition. Auch hier werden, ausser der ehrenvollen Erwähnung, Medaillen zu drei Klassen vertheilt, was, wie bei der ersten Section, zur erheblichen Nüancirung der einfachen, in den Concurrenzen erreichten Erfolge dient. — Gewiss tragen die Concurrenzen wesentlich dazu bei, die jungen Künstler zum anhaltenden Fleisse zu gewöhnen, wie denn überhaupt die französischen Künstler wegen ihres Fleisses allgemein gerühmt werden. Die richtige Weise der Thätigkeit scheint mir damit jedoch keinesweges verbürgt, und noch viel weniger möchte ich behaupten, dass eine Thätigkeit, die fort und fort nur im Hinblick auf die äusseren Erfolge betrieben wird, für die künstlerische Ausbildung wahrhaft heilbringend sein könne.

Das Lehr-Personal der Akademie besteht aus sieben Malern und fünf Bildhauern, welche abwechselnd den Zeichnen-Unterricht der ersten Section leiten (so dass jeder von ihnen hiebei jährlich einen Monat lang beschäftigt ist) und die Jury bei den Concurrenzen der ersten Section ausmachen, aus den Professoren für Anatomie, Perspective, Geschichte und Alterthümer, und aus fünf Professoren für die architektonischen Lehrfächer, welchen letzteren, zur Bildung der Jury für die Concurrenzen der zweiten Section, eine aus zwanzig Architekten bestehende Commission zugesellt ist. Bei eintretender Vacanz wählen die übrigen Professoren den Nachfolger, unter Vorbehalt der Genehmigung des Ministeriums. Den Vorsitz in den gewöhnlichen, alle Monat stattfindenden und in den ausserordentlichen Versammlungen der Professoren hat der Präsident, der sein Amt auf Jahresfrist verwaltet, und der in Behinderungsfällen durch einen Vice-Präsidenten vertreten wird. Der Vice-Präsident ist stets designirter Nachfolger des Präsidenten. Er wird von den Professoren jährlich, beim Abgange des Präsidenten, aus ihrer Mitte gewählt und dem Ministerium darüber Anzeige gemacht. Das Amt des Präsidenten besteht zunächst darin, die Verhandlungen in diesen Conferrenzen mit den üblichen Formen in geregeltem Gange zu erhalten; doch ist er so wenig vor seinen Collegen bevorrechtet, dass er bei Stimmengleichheit nicht den Ausschlag geben darf; vielmehr muss in solchem Falle die Abstimmung so lange wiederholt werden, bis eine Entscheidung erfolgt ist. Im Uebrigen zeichnet der Präsident die wichtigsten der von der *École* ausgehenden Schreiben, namentlich die, welche eine finanzielle Verantwortlichkeit erfordern. Der eigentliche Chef für die innere Verwaltung ist der Sekretär; die Stellung derselben ist so selbständig, dass er über die Angelegenheiten der Anstalt mit dem vorge-

ordneten Ministerium und mit andern Behörden in den meisten Fällen ohne Mitzeichnung des Präsidenten correspondirt.

In nächstem, — wenn ich mich so ausdrücken darf: moralischem Zusammenhange mit den bei der *École des beaux-arts* stattfindenden Concurrenzen stehen die grossen, von der *Académie des beaux-arts* ausgeschriebenen Concurrenzen, welche den Sieger nach Italien führen und dazu bestimmt sind, die möglichst gediegene Ausbildung der vorzüglichsten künstlerischen Talente des Volks zu vermitteln. Ich muss indess, ehe ich hievon spreche, noch einige andere Punkte berühren.

Atelier-Unterricht zu Paris.

Da durch die *École des beaux-arts*, als Unterrichts-Anstalt, für die Ausbildung der jungen Künstler in so wenig zureichender Weise gesorgt ist, so machen sich statt dessen in Paris Privatanstalten geltend, welche diesen Mangel ersetzen sollen. „Privat-Ateliers“ sind dieselbsn aber kaum zu nennen, da nach den mir gewordenen Mittheilungen jenes vertraute Verhältniss des Schülers zum Lehrer, das wir in Deutschland gewohnt sind, und das bei uns sogar mit Glück auf die Verhältnisse öffentlicher Anstalten übergetragen ist, in Paris nur in den seltensten Fällen vorkommen dürfte. Die Privat-Schule ist in der Regel in gar keiner Verbindung mit dem Atelier des Meisters, mehr oder weniger von dem letzteren entlegen, und wird von dem Meister in der Regel nur zweimal wöchentlich auf einige Stunden besucht. Das Studium in diesen Schulen ist insgemein, wie wir es nennen, akademischer Art, nach der Antike, nach dem lebenden Modell, u. s. w. Zum Theil, wie gegenwärtig z. B. in der Schule des Malers Cogniet, der zu den besten jetzt lebenden Malern in Paris gehört, wird der Eifer der Schüler auch hier durch Concurrenzen und ausgesetzte Preise rege erhalten. Es liegt in der Natur der Sache, dass die subjectiven Ansichten des Meisters über die Erfordernisse des künstlerischen Bildungsganges in diesen Anstalten von bedingendem Einflusse sein müssen; so hatte z. B. Delaroche die Uebung im Componiren nach Möglichkeit gefördert, Ingres derselben aus Principien möglichst entgegengearbeitet. Dass in diesen Schulen jenes, so wünschenswerthe nähere Verhältniss des Schülers zum Lehrer gar nicht zu Stande kommt, mag wesentlich in der sittlichen Entartung der französischen Jugend liegen; von der Rohheit und Gemeinheit der künstlerischen Jugend in Paris hat man mir ein trauriges Bild entworfen. Es ist bekannt, dass Delaroche seine Schule vor einigen Jahren, wegen der allergröbsten Excesse, die darin vorgefallen waren, ganz hatte auflösen müssen. — Es scheint aber, dass eine beträchtliche Anzahl junger Künstler auch diesen Privat-Unterricht nicht einmal benutzt oder dass ihnen die Mittel dazu fehlen, und dass sie ganz auf eigne Hand das Nothdürftige zur Gewinnung einer künstlerischen Existenz zu erlernen suchen. Wenigstens fand ich die öffentlichen Gallerien im Louvre und im Luxembourg stellenweise mit Staffeleien überfüllt, auf denen die Meisterbilder zum Theil in wahrhaft abschreckender, kenntnisslosester Weise copirt wurden.

Kunst-Schulen in den Departements.

Neben den Pariser Anstalten zur Kunstbildung müssen auch diejenigen, welche in den andern grossen Städten des Landes vorhanden sind, in Betracht gezogen werden. Aus eigner Anschauung kenne ich dieselben nicht. Man sagte mir, dass die Regierung, so sehr sie die Anstalten zur künstlerischen Bildung der Handwerker fördere, die in den Provinzialstädten vorhandenen und aus Communal-Mitteln erhaltenen eigentlichen Kunstschulen absichtlich ignorire und denselben so wenig wie möglich entgegenkomme; das schon vorhandene Uebermaass von Halbkünstlern, das sie nicht noch mehr vermehren wolle, mache ihr dies zur Pflicht. Ausgenommen hievon seien nur zwei Kunstschulen, die zu Dijon und die zu Lyon, die, obgleich beide ebenfalls aus Communalfonds bestehend, sich doch besondrer Zuschüsse aus Staatsfonds erfreuten; beide verdankten vornehmlich ihrem höheren Alter, da sie schon aus der Zeit vor König Louis XIV. herrührten, diese Sorge für ihre fernere Unterhaltung. Mir wurde ferner mitgetheilt, dass die Kunstschule zu Lyon überhaupt sehr bedeutend sei, sowohl in rein künstlerischer Beziehung, wie sich denn die Lyoner Malerschule (deren Vorzug in dem „*Fini*" bestehen soll) einer namhaften Anerkennung in Frankreich erfreut, als auch in Bezug auf die Sorge, welche sie, mit Rücksicht auf die industrielle Bedeutung Lyon's, wiederum der künstlerischen Ausbildung der Handwerker widmet. Unter den übrigen Kunstschulen Frankreichs soll besonders die lediglich aus städtischen Mitteln bestehende „*École des beaux-arts et des sciences industrielles*" zu Toulouse, einem durch reges künstlerisches Interesse ausgezeichneten Orte, auf bedeutende und erfreuliche Weise wirken.

Aus den Statuten dieser Anstalt, die ich näher einzusehen Gelegenheit hatte, geht hervor, dass sie in der That sehr umfassend ist, indem sie zunächst, in verschiedenen Abtheilungen, eine praktische Musikschule enthält; sodann einen sehr vollständigen Cursus im Zeichnen, in verschiedenen Stufen, von den ersten Anfängen bis zum Zeichnen nach dem lebenden Modell; Unterricht in der Malerei, theoretisch, praktisch und bis zur freien Composition; Unterricht in der Sculptur, ebenfalls in verschiedenen Klassen; Unterricht in der Anatomie, in den mathematischen und mechanischen Wissenschaften, in den graphischen Künsten, denen hier die Perspective zugezählt ist, in der Constructionslehre nach ihren verschiedenen Beziehungen und in den Hauptgegenständen der Architektur. Unter den besondern Vorschriften scheinen mir namentlich die bemerkenswerth, welche zur Aufnahme in jede höhere Unterrichts-Klasse das Qualificationsattest von Seiten der Lehrer der niederen Klasse als erforderlich bezeichnen, und die Bestimmungen, welche die speziell genausten Rapporte über den Klassenbesuch vorschreiben. Die Verwaltung der Schule scheint von dem „Direktor" derselben ziemlich selbständig geführt zu werden, bis auf die Punkte, in welchen er in höherer Instanz dem Maire der Stadt verantwortlich ist. Preisvertheilungen finden am Schluss jedes Schuljahres statt.

Wie bedeutend aber auch möglicher Weise die Wirkung einzelner Kunstschulen in den Provinzialstädten Frankreichs sein mag, die centralisirende Kraft von Paris bringt es dennoch mit sich, dass die jungen Künstler dort ihre höhere Ausbildung suchen. Paris bietet ihnen die glänzendste

Fülle reicher Sammlungen zum Studium, das Vorbild regster Thätigkeit von Seiten lebender Meister, den Stachel zum emsigsten Wetteifer in den zahllosen Concurrenzen der *École des beaux-arts*, endlich in den grossen akademischen Concurrenzen die Aussicht auf glorreiche Bethätigung des eignen Talents, auf sorgenfreie Studienjahre in Italien und, als weitere Folge und wichtigsten Gewinn des Sieges, auf eine gesicherte, wohlbegründete Zukunft.

Académie des beaux-arts zu Paris.

Die *Académie royale des beaux-arts* bildet bekanntlich die vierte Klasse des *Institut royal de France* und steht mit diesem unter dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts. Sie vertritt, — wie das Institut überhaupt die im Staat lebendige Intelligenz repräsentirt, — die künstlerische Intelligenz. Nach den vorzüglichsten Kunstfächern zerfällt sie in die fünf Sectionen der Malerei, Bildhauerkunst, Baukunst, Kupferstecherkunst und Musik. An ordentlichen, in Paris ansässigen Mitgliedern zählt die Akademie 40 (14 Maler, 8 Bildhauer, 8 Architekten, 4 Kupferstecher, 6 Musiker); diesen sind 10 sogenannte *Académiciens libres* (Ehren-Mitglieder), 10 *Assosiés étrangers* und 40 Correspondenten zugesellt, so dass die Anzahl der die Akademie ausmachenden und mit ihr verbundenen Personen, wenn sie vollständig ist, sich auf 100 beläuft, wozu noch die Person des Sekretärs kommt, der, auch wenn er nicht aus den ordentlichen Mitglieder gewählt worden, doch alle Rechte eines solchen hat. Die ordentlichen Mitglieder der Akademie haben ein Gehalt von 1500 Francs, dessen vollständige Auszahlung übrigens von dem regelmässigen Besuch der wöchentlich stattfindenden Sitzungen abhängt. Bei eintretender Vacanz ergänzen sich die Mitglieder durch selbständige Wahl, wobei mindestens zwei Drittheile anwesend sein müssen und einfache Stimmenmehrheit entscheidet. Die Verhandlungen der Akademie leitet ein Präsident, der, wie bei der *École de beaux-arts*, sein Amt auf die Dauer eines Jahres inne hat und stets durch den Vice-Präsidenten ersetzt wird; den letzteren ernennt die Akademie durch freie Wahl. Der Staatsregierung gegenüber bildet die Akademie die oberste begutachtende Kunstbehörde in allen dahin einschlagenden Fragen. Ausserdem sollen die Mitglieder nützliche Vorträge über wichtige Kunstfragen halten, und vornehmlich sind sie von Staats wegen beauftragt, ein „*Dictionnaire général des beaux-arts*“ auszuarbeiten; man sagte mir, dass sie damit schon länger als zwanzig Jahre beschäftigt seien, doch ist von dieser Arbeit bisher noch Nichts ans Licht getreten. Praktisch tritt ihre Wirksamkeit ins Leben durch die Veranstaltung der grossen Concurrenzen und durch die stete Verbindung, in welcher sie mit den Pensionairen, welche die Preise errungen, bleiben.

Jährlich finden fünf grosse akademische Concurrenzen statt, nehmlich alle Jahre wiederkehrend eine Concurrenz für Maler, Bildhauer, Architekten und Musiker, alle zwei Jahre eine für Kupferstecher und alle vier Jahre eine gemeinschaftlich für Medailleure und Steinschneider und eine für das Fach der historischen Landschaft. Als Local für die Concurrenzen dient die *École des beaux-arts*, deren Administration auch zu den sämmtlichen äusseren Geschäften, welche dabei vorkommen, hinzugezogen wird. Der Gang der Concurrenzen ist aufs Vollständigste und Genauste geregelt

und vorgeschrieben. Um zur Concurrenz zugelassen zu werden, ist zunächst der Nachweis nöthig, dass der Aspirant von Geburt oder durch Naturalisation Franzose sei und das Alter von dreissig Jahren noch nicht erreicht habe; neuerlich ist noch die Bestimmung hinzugefügt, dass er das Certificat eines bekannten Meisters beibringen müsse und noch nicht verheirathet sein dürfe (wie auch der Pensionair, der sich etwa in Rom verheirathet, den Fortgenuss der Pension verliert). Nur die Kupferstecher und Medailleure sind verpflichtet, ausserdem noch Proben ihrer früheren Arbeiten vorzulegen, und die Musiker, ein besonderes Examen zu bestehen. Vorläufige kleinere Concurrenzen *(concours d'essai)*, in der Regel zwei, entscheiden sodann über die Zulassungsfähigkeit zu der grossen und definitiven Concurrenz. Ehe über letztere die Entscheidung erfolgt, werden die Concurrenz-Arbeiten (mit Ausnahme der musikalischen) drei Tage hindurch öffentlich ausgestellt, um dadurch das Urtheil des Publikums vernehmen zu können. Eine erste vorläufige Entscheidung erfolgt von Seiten derjenigen Section der Akademie, zu deren Fach die betreffenden Arbeiten gehören; die definitive Entscheidung geht von der Gesammt-Akademie aus. Je nach den Umständen werden verschiedenartige Preise vertheilt. Der erste grosse Preis besteht in einem Kranze, einer goldenen Medaille von 200 Francs Werth, der Ertheilung eines Diploms und dem Genusse einer mehrjährigen Pension zur ferneren künstlerischen Ausbildung, vorzugsweise in Italien. Der zweite grosse Preis besteht in einer goldenen Medaille von 120 Francs Werth und einem Diplom. Neben dem letzteren wird nach neuerer Bestimmung gelegentlich auch noch ein „*deuxième second grand prix*“ mit ähnlich entsprechender Belohnung ertheilt. Mit allen grossen Preisen, welche das Institut de France vertheilt, ist zugleich Freiheit von der Militärpflicht verbunden. Anderweitig verdienstvolle Concurrenz-Arbeiten werden ausserdem noch durch „ehrenvolle Erwähnung“ des Verfertigers ausgezeichnet. Für die Kosten, welche die Arbeiten der Haupt-Concurrenz verursacht haben, wird den Concurrenten eine besondre Entschädigung bewilligt.

Die mit Erlangung des ersten grossen Preises verbundene Pension wird den Historienmalern, den Bildhauern, Architekten, Kupferstechern und Musikern auf fünf Jahre, den Landschaftsmalern, Medailleuren und Steinschneidern auf vier Jahre ertheilt. Sie beträgt für den Aufenthalt in Italien jährlich 1200 Francs, wovon jedoch jährlich 300 Francs zurückgehalten und erst im letzten Jahre nachgezahlt werden, nachdem die Pensionaire den sämmtlichen ihnen auferlegten Verpflichtungen nachgekommen sind. Ausserdem erhalten die letzteren 600 Francs zur Reise nach Italien und eben so viel zur Rückreise. Die Pensionaire begeben sich von Paris gerades Weges nach Rom, wo sie in die *Académie de France* eintreten und insgemein, kleinere Ausflüge und Reisen abgerechnet, die ganze Dauer ihres Pensionats hindurch verbleiben. Die Musiker jedoch halten sich nur zwei Jahre in Rom auf, besuchen das folgende Jahr Deutschland und setzen ihre Studien während der letzten beiden Jahre in Paris fort. Den Architekten soll es neuerlich verstattet worden sein, während des vierten Jahres Griechenland zu besuchen.

Académie de France zu Rom.

Die *Académie de France* zu Rom, (die in administrativer Beziehung wiederum unter dem Ministerium des Innern steht,) besitzt bekanntlich in der auf Monte Pincio belegenen Villa Medici ein sehr anmuthvolles Lokal. Hier erhalten die Pensionaire ihre Wohnung, Ateliers und Beköstigung; in dem Modellsaale der Anstalt, wo täglich zwei Stunden lang nach dem lebenden Modell gezeichnet wird, in der ausgezeichneten Sammlung von Gypsabgüssen und der Bibliothek, die die Anstalt besitzt, ist ihnen Gelegenheit zu mannigfachem Studium gegeben. Im Uebrigen hat die Anstalt eine ziemlich strenge, Seminar-artige Verfassung. An ihrer Spitze steht ein Direktor, stets einer der ersten Künstler Frankreichs, der sein Amt auf die Zeit von sechs Jahren verwaltet, wodurch die Regierung Gelegenheit gewinnt, nach und nach den vorzüglichsten Meistern einen bequemen mehrjährigen Aufenthalt in Italien zu gewähren. Die Pensionaire haben, nach genauer Vorschrift und in geregelter Folge, Studien-Arbeiten anzufertigen, welche jährlich im Lokal der *Académie de France* ausgestellt, dann nach Paris geschickt, dem Urtheil der *Académie des beaux-arts* unterworfen und dort ebenfalls öffentlich ausgestellt werden. Zum Theil bleiben diese Studien-Arbeiten, namentlich diejenigen, welche in den Copien nach älteren Meisterwerken bestehen, Eigenthum der Regierung; die letztere erhält hiedurch Gelegenheit, die Kunstsammlungen des Landes mit interessanten Musterbildern zu bereichern. Die letzte Arbeit des Pensionairs, zumeist aus einer selbständigen grösseren Composition bestehend (bei den Kupferstechern aus einem durchgeführten Stiche), bleibt Eigenthum des Künstlers; zugleich aber ist die Geneigtheit der Regierung (des Ministeriums des Innern) ausgesprochen, dies Werk je nach dem Gutachten der Akademie anzukaufen oder dem Kupferstecher durch Subscription auf seine Platte einen Ersatz zu gewähren. Dem Architekten, der als ausgezeichneter Pensionair heimkehrt, soll statt dessen eine Anstellung als Auditeur bei dem *Conseil des bâtimens publics* zu Theil werden. Durchweg gewährt dem Heimgekehrten der Titel des „*Ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome*“ und die Anerkennung, welche hiemit verknüpft ist, die Bürgschaft eines für die Zukunft gesicherten künstlerischen Berufs.

Die Sorgfalt, welche die französische Regierung dieser Angelegenheit der grossen Concurrenzen und des römischen Pensionats widmet, namentlich die bedeutende Zahl der Concurrenzen, die es möglich macht, nach und nach fast sämmtlichen ausgezeichneten Talenten den Genuss sorgenfreier Studien-Jahre in Italien zu gewähren, ist unbedenklich höchst beachtenswerth; doch sind auch hiebei wieder erhebliche Bedenken nicht zu unterdrücken, und deutsche Künstler in Paris, welche mit den französischen Kunst-Verhältnissen überhaupt und mit denen der französischen Akademie in Rom insbesondre näher bekannt waren, haben mir dieselben entschieden bestätigt. Während die Regierung sich ungemein wenig darum kümmert, ob und welche Vorbildung die jungen Künstler erhalten, während die *Ecole des beaux-arts* nur sehr mässige Hülfsmittel dazu darbietet und die künstlerische Jugend im Uebrigen, gerade in der Zeit, wo eine feste Grundlage gelegt werden müsste, ganz sich selbst und allen Einfällen des jugendlichen Ungestüms überlässt, tritt nunmehr, wo eine freie Mei-

sterschaft nach selbständiger Wahl und selbständigem Urtheil sich entfalten sollte, plötzlich eine grosse Strenge, eine Reihenfolge genauer Vorschriften, ein schulmässiges Ueberwachen der Thätigkeit ein. Das Alter der Pensionairs ist dasjenige, in welchem der Genius der Kraft seiner Schwingen sich bewusst wird, in welchem ein kühner, gelegentlich die Schranken selbst überstürzender Flug verstattet sein muss, und gerade jetzt sollen sie anfangen, nach vorgezeichneten, wohl abgemessenen Regeln zu schaffen, den eignen Drang der fremden Vorschrift unterzuordnen. In ein halb klösterliches Leben sollen sie sich fügen, an den einen bestimmten Ort, an Tag und Stunde gebunden sein, auch zugleich sorgfältigst Buch und Rechnung führen, um mit der, gewiss nur geringen Summe von 240 Thalern (900 Francs) für alle diejenigen Bedürfnisse, für die die Anstalt nicht unmittelbar sorgt, auszukommen. Und bei alledem ist, wie man mir sagte, die Stellung des Direktors der *Académie de France* im Verhältniss zu den Pensionairen keineswegs wiederum die vertrautere eines Atelier-Vorstandes: im Gegentheil sind die jungen Künstler, die ihre Vorschriften aus der Ferne, von der Pariser Akademie, empfangen, für das Innere, Wesentliche des Kunstverständnisses wieder nur auf sich und auf das, was ihnen etwa ein günstiger Zufall zuführt, angewiesen. Der Direktor ist der Hauptsache nach nur Verwaltungs-Chef, und nur wenn dies Amt durch eine künstlerisch so entschiedene und moralisch so imponirende Persönlichkeit, wie mir namentlich von Ingres berichtet wurde, verwaltet wird, soll sich naturgemäss auch ein tieferer, mehr auf das Innere wirkender Einfluss von seiner Seite zeigen.

Die ganze Art und Weise, wie in Frankreich von Staats wegen und in Privat-Schulen für die Ausbildung der jungen Künstler gesorgt wird, dürfte sich hienach nicht als in vorzüglichem Grade nachahmungswürdig herausstellen, auch wenn wir für den Moment den deutschen Standpunkt verlassen und uns auf den französischen begeben, von welchem aus wenigstens jenes gesammte Concurrenzwesen, das der französischen Nationalleidenschaft der *Gloire* so mächtig entspricht, allerdings von grosser Bedeutung ist. Vor allen Dingen sind diese Verhältnisse, auch den stets treibenden Stachel der Concurrenzen mit eingeschlossen, nicht geeignet, so grosse und überraschend ausgezeichnete Erscheinungen, wie sie die französische Kunst des heutigen Tages in Mitten all der Wirrnisse der grösseren Künstlermasse wirklich besitzt, zu erklären. Die Gründe für die letzteren werden auf andrer Seite zu suchen sein.

Die Kunst in Frankreich als Bedürfniss des Staates und der Nation.

Wenn ich bei meinen Beobachtungen nicht gänzlich fehlgegriffen habe, so beruht der in neuerer Zeit erfolgte und zum Theil doch so glänzende Aufschwung der französischen Kunst darin, dass die Kunst in Frankreich als ein Bedürfniss des Staates und der Nation anerkannt ist und demgemäss behandelt wird. Bei Regierenden wie bei Regierten scheint die Einsicht oder doch das Gefühl vorhanden, dass die Kunst ein nothwendiges Glied in der Kette des öffentlichen Lebens sein müsse; König, Staats- und Communalverwaltung wirken in gleicher Weise auf diesen Zweck hin. Mag hiebei auch in der Ausführung des Einzelnen nicht immer das Rechte gegriffen werden, mögen sich fremdartige Einflüsse zum Nachtheil dessen,

worauf es eigentlich ankommt, geltend machen, mag Vieles unter den monumentalen Unternehmungen wiederum zu sehr vom ausschliesslich französischen Geiste erfüllt sein, um den Deutschen tiefer ansprechen zu können: immer fühlt man es bei diesen Einrichtungen durch, dass sie auf einer Basis von volksthümlicher Breite beruhen, dass ihre Existenz keine zufällige ist und sie vielmehr mit innerer Nothwendigkeit dem Leben der Nation sich anschliessen. Daher steht denn auch der französische Künstler nicht verloren unter den übrigen Erscheinungen des Tages da; daher empfängt er seinen positiven Beruf für das Leben und die Pflicht, je nach der Richtung, welche er verfolgt, für die nationalen Interessen mit thätig zu sein; daher gewinnt er jene Energie des Charakters, die ihn, den Mängeln einer zweideutigen Schule zum Trotz, fähig macht, sich zur vollendeten, wahrhaft grossen Meisterschaft emporzuschwingen.

Wirksamkeit des Ministeriums des Innern für öffentliche Kunstzwecke.

Das Ministerium des Innern ist mit der Sorge für die Ausführung von Kunstwerken für öffentliche Zwecke durch anerkannte Meister, für die Aufmunterung jüngerer Talente durch Uebertragung ebenfalls öffentlicher Arbeiten (sogenannte „*Encouragemens*“), für die Unterstützung alter verdienter Künstler und der Hinterbliebenen von solchen (sogenannte „*Indemnités*“, welches Wort den Kammern anständiger geschienen, als der Ausdruck „*Pensions*“) u. s. w. beauftragt. Zu diesem Behuf steht demselben ein bedeutender jährlicher Fonds, gegenwärtig, wie man mir sagte, von 700,000 Francs, zu Gebote. Das Verschiedenartigste an plastischen Denkmälern, an Gemälden u. dergl., namentlich in Kirchen, ist hiedurch beschafft worden; Subscriptionen auf Kupferstiche, Veranlassungen zur Prägung von Medaillen auf bedeutende Ereignisse und Persönlichkeiten gründen sich auf diesen Fonds. Doppelte Bedeutung gewinnen die hiedurch veranlassten Arbeiten, wenn die Aufträge nicht isolirt dastehen, sondern (was man gern erstrebt) sich an andre grössere Unternehmungen, dieselben ergänzend, anschliessen; wenn z. B. grosse öffentliche Bauten auf Veranlassung des Ministeriums der öffentlichen Arbeiten ausgeführt werden und das Ministerium des Innern die künstlerische Ausstattung derselben übernimmt; wenn das letztere den aus Communal- oder Fabrik-Fonds bestrittenen kirchlichen Bauten in ähnlicher Weise fördernd entgegen kommt; wenn es die Kosten der Gedächtnissstatuen grosser Männer, dergleichen gegenwärtig in so vielen Städten Frankreichs errichtet werden, tragen hilft u. s. w. Freilich soll, wie man mir sagte, das Ministerium in derjenigen Verwendung dieser Gelder, die es nach reiflicher Ueberlegung für die beste halten müsse, nur allzuhäufig gehemmt sein, indem der Einfluss der Deputirten und die dringende Nothwendigkeit, dem letzteren von Seiten des Ministers nachzugeben, oft zur Ausführung von Werken Anlass gebe, deren Zweckmässigkeit man nicht einsehe, und Künstler zu unterstützen, die man dessen nicht geradezu für würdig erachte. Gleichwohl kann das, was von jener Summe vielleicht auf nicht ganz geeignete Weise zersplittert werden mag, so gar bedeutend nicht sein, da sie dennoch, wie man mir berichtete, wesentlich dazu beiträgt, den ausübenden Meistern, welche sich eines höheren Rufes erfreuen, eine sichre Existenz zu geben.

Und jedenfalls bleibt jener moralische Erfolg, der aus der officiellen Anerkennung der Kunst als eines Staatsbedürfnisses entsteht, in dem wesentlichen Theile seiner Einwirkung unbeeinträchtigt.

Wirksamkeit der Stadt Paris für öffentliche Kunstzwecke.

Dieser Wirksamkeit der Staatsregierung streben die städtischen Communen, und strebt vor allen die Stadt Paris, die sich freilich sehr bedeutender Einnahmen erfreut, eifrigst nach. Paris hat gegenwärtig ein Kunstbudget von jährlich 60,000 Francs, welche Summe jedoch in der Regel nur zur Ausführung von einzelnen Gemälden, Staffelei- oder Wandbildern, die zur Ausstattung von Kirchen und andern öffentlichen Gebäuden dienen, verwandt wird. Für alle eigentlich monumentalen Unternehmungen, für künstlerisch prachtvolle Bauten, für plastische Monumente oder die umfassendere plastische, auch malerische Ausstattung der Bauwerke werden stets besondre Fonds bewilligt. Die glänzenden Bauten, welche die Stadt in neuerer Zeit aus ihren Fonds hat ausführen lassen, sind bekannt: die kolossale Kirche Ste. Madeleine, die mit Bildwerken und grossräumigen Wandgemälden von der Hand vorzüglicher französischer Meister geschmückt ist; die elegante Kirche St. Vincent de Paul, für deren Ausstattung durch Wandmalereien (neben dem schon vorhandenen, besonders in den gemalten Fenstern so bedeutenden bildlichen Schmuck) man kürzlich die Summe von 200,000 Francs bestimmt hat; die glanzvolle Erweiterung des Hôtel de Ville, dessen neue Theile beträchtlich mehr als zwei Drittel der Gesammtanlage ausmachen und sich, soweit sie im Innern fertig sind, durch die geschmackvollste, vielleicht nur zu luxuriöse künstlerische Dekoration auszeichnen, u. s. w. In den älteren Kirchen findet man eine grosse Anzahl von Altarbildern oder ganz al fresco oder in Wachs ausgemalter Kapellen, die in den letzten Jahren fast durchweg durch die städtische Verwaltung beschafft sind; die noch im Werk begriffenen Wandmalereien in der alten Kirche St. Germain-des-près, die von dem Maler Flandrin ausgeführt werden und auf dieselbe Weise veranlasst sind, muss ich als Arbeiten eines ächt kirchlichen Geistes, und zwar als die würdigsten und grossartigsten, die ich in Frankreich kennen gelernt habe, namhaft machen. Die Stadt Paris hat das Glück, in dem Bureau-Chef für das *Département des beaux-arts* bei der städtischen Verwaltung, Herrn Varcollier, einen Mann zu besitzen, der auf der Grundlage einer wirklich classischen Kunstbildung diese Angelegenheiten mit lebendigster Hingebung betreibt und dem zugleich, in Anerkennung seiner Verdienste, vom Präfekten der freiste Spielraum für seine Thätigkeit zu Theil wird.

Königliche Wirksamkeit für die Kunst. Oeffentliche Kunstsammlungen.

Der königlichen Wirksamkeit für die Kunst ist die Sorge für die grossen öffentlichen Kunstsammlungen vorbehalten. Hier auf ausschliesslich königlichem Grund und Boden, in den Prachträumen königlicher Schlösser, empfängt gewissermassen der König das Volk und bietet demselben die höchsten Kunstgenüsse als freies Geschenk dar. Die grossen

Museen des Louvre, Werke älterer Kunst aus allen Zeiten und Ländern umfassend, das im Luxembourg befindliche Museum von Arbeiten lebender Künstler, die Gallerie des Palais royal, gleichfalls aus neueren Werken bestehend, das fast unermessliche historische Museum im königlichen Schlosse zu Versailles gehören vornehmlich hieher. Aehnlich verhält es sich mit den an Kunstschätzen mehr oder weniger reichen königlichen Schlössern des Elysée Bourbon, zu St. Cloud, Meudon, Trianon, Fontainebleau, Compiègne, deren Besuch zu festgestellten Stunden, jedoch auf besondre Erlaubnisskarten, freigestellt ist. So ressortiren u. a. auch die beiden Anstalten, welche einem vorzüglich glänzenden Kunstluxus gewidmet sind, die Manufaktur der Gobelins zu Paris und die Porzellan-Manufaktur zu Sèvres (wo bekanntlich zugleich Porzellan-Malerei und Glas-Malerei auf umfassende Weise geübt werden) von der General-Intendantur der königlichen Civilliste, und auch für ihren Besuch von Seiten des Publikums sind bestimmte Stunden festgesetzt.

Ich kann hiebei übrigens die Bemerkung nicht unterdrücken, dass einzelne jener Museen in ihrer äusseren Einrichtung nicht ganz den würdigen, gemessenen Eindruck machen, den man nach ihrer Berühmtheit erwarten möchte. Den Räumen des Louvre namentlich fehlt Uebereinstimmung; sie haben zum Theil etwas Unfertiges; es ist, als ob sich der vielfache Dynastieenwechsel in der neueren Geschichte Frankreichs darin ausspräche. Mit der prachtvollen Ausstattung einzelner Theile (die zugleich nicht immer den Zweck, die aufgestellten Gegenstände möglichst genau und vollständig sichtbar zu machen, im Auge behält) contrastirt der fast allzu grosse Mangel an räumlicher Eleganz in andern. Auffallend war es mir, dass namentlich auch das erst unter dem jetzigen Könige beschaffte spanische Museum in seiner Umgebung noch so wenig monumentalen Charakter hat. Auch die berühmte grosse Gallerie, welche den Louvre mit den Tuilerieen verbindet und wo die Meisterwerke älterer Malerei hängen, hat, wenigstens in Rücksicht auf die Beleuchtung, keine sehr rühmenswerthe Einrichtung. So musste ich ferner bedauern, dass man die grossen Copien nach Raphaels Fresken in den vatikanischen Stanzen, welche der Louvre besitzt, nicht zur Grundlage einer besondern Sammlung von Copien nach den Gemälden der ersten italienischen Meister zusammengeordnet und dass man es nicht möglich gemacht hat, die im Obigen genannten, in der École des beaux-arts befindlichen Copien nach Michelangelo und Raphael damit zu vereinen; ebenso, dass man im Louvre (und zwar in verschiedenen Theilen desselben) und in der École des beaux-arts verschiedene Sammlungen von Gypsabgüssen eingerichtet hat, statt die Kräfte zu einem grossen und umfassenden Museum an Werken solcher Art zusammenzuhalten.[1]) — Das Museum des Luxembourg, der lebenden französischen Kunst gewidmet, ist bekanntlich in Rücksicht auf die Zahl und zumeist auch auf die räumliche Grösse der dort aufgestellten Meisterwerke bis jetzt einzig in seiner Art. Doch hat die ganze

[1]) Zur Erklärung dieser Erscheinung dient vielleicht die in Frankreich stattfindende Eifersucht zwischen den verschiedenen Staats-Gewalten. Auch mag die befremdliche Anhäufung von Kunstsammlungen in der *École des beaux-arts* (die, wie schon bemerkt, besonders durch Thiers veranlasst sein soll) ein Versuch gewesen sein, das königliche Vorrecht in Betreff der unbedingten Verwaltung der öffentlichen Kunstsammlungen zu untergraben.

äussere Einrichtung hier gar keinen monumentalen Charakter, sie erscheint vielmehr als eine völlig provisorische. Der Luxembourg ist gegenwärtig das Palais der Pairskammer; die Gemälde und Statuen sind in den Oberräumen zweier Seitenflügel, die nur durch den Uebergang über das offne flache Dach des Vordergebäudes zusammenhängen, untergebracht; der gewöhnliche Treppenaufgang zu diesen Räumen ist einer öffentlichen Sammlung, die vorzugsweise den Stolz der Nation ausmacht, ganz unwürdig. Doch will man dieser Sammlung vielleicht mit Absicht keinen monumentalen Charakter geben, da die einzelnen Werke in der That hier nicht auf die Dauer bleiben sollen, vielmehr jedesmal nach dem Tode des betreffenden Meisters nach der Gallerie des Louvre hinübergeführt werden. Indess scheint mir auch dies Princip nicht nachahmenswerth. Gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts läuft die alte Kunst mit ihren unmittelbaren Traditionen ab; mit David (und mit all seinen Zeitgenossen in den übrigen Ländern, wenn im Einzelnen auch etwas früher oder später), beginnt eine neue Kunst, die für sich betrachtet und verstanden sein will und deren Werke den älteren fremdartig zur Seite stehen. Ein Museum für die neuere Kunst würde nach meiner Ansicht mit dieser Epoche beginnen und seine selbständige Einrichtung erhalten müssen.

Um so glänzender und prachtvoller, ein wirkliches Monument von kolossalstem Umfange, steht diesen Sammlungen das historische Museum von Versailles gegenüber, die grosse Schöpfung Louis Philippe's. Es ist bekannt, mit welchem rastlosen Eifer, mit welcher Unermüdlichkeit der König für dasselbe sorgt, wie dasselbe in kürzester Frist dem französischen Volke in tausenden von Gemälden und Bildwerken eine Anschauung all seiner Grossthaten, der Persönlichkeit all seiner berühmten Männer und Frauen gebracht hat. Eine fast übergrosse Fülle von Aufgaben ist hiedurch der französischen Kunst zu Theil geworden, für die Behandlung der verschiedenartigsten Gegenstände, für die regste Uebung der Kräfte hat sich hiedurch die erfreulichste Gelegenheit ergeben. Vieles, sehr Vieles von diesen Werken ist freilich Fabrikwaare, und gar manchem Künstler thut man Unrecht, wenn man ihn nach den hier vorhandenen Werken seiner Hand beurtheilt; bei der Schnelligkeit, mit der das Alles beschafft werden musste, — veranlasst vielleicht durch den lebhaften Wunsch des alternden Königs, die Vollendung des grossen Werkes noch zu erleben, — konnte es wohl kaum anders sein. Dennoch aber ist anzuerkennen, dass die wahrhaft grossen künstlerischen Kräfte sich auch in dieser schweren Prüfung bewährt haben, dass sie vielmehr in diesem Ringen erst zu ihrer vollkommenen Entwickelung gelangt sind. Vor Allen meine ich hiemit Horace Vernet, dessen grosse Gemälde aus der Geschichte der neueren afrikanischen Kriege nach meinem Gefühl das Bedeutendste und Vollendetste sind, was die gesammte französische Kunst alter und neuer Zeit aufzuweisen hat.

Oeffentliche Kunst-Ausstellungen zu Paris.

Endlich ressortirt von der Verwaltung der königlichen Civil-Liste, und zwar speziell von der Direktion der königlichen Museen, die Angelegenheit der grossen Kunst-Ausstellungen, welche jährlich vom 15. März bis

zum 15. Mai im Louvre stattfinden. Das hiebei beobachtete Verfahren und die gesetzlichen Vorschriften desselben sind einfach und bestimmt. Der Besuch der Ausstellungen ist unentgeldlich, dafür wird aber auch, soviel mir bekannt geworden, für den Transport von ausserhalb kommender Kunstwerke keine Kosten-Vergütung bezahlt. Die Werke müssen zwischen dem 1. und 20. Februar eingeliefert werden; später wird nichts angenommen; auch müssen sie sich im völlig ausstellungsfähigen Zustande befinden, ohne Kiste und Emballage, wesshalb auswärtige Künstler ihre Bevollmächtigten in Paris haben müssen. Ueber die Aufnahme der Werke entscheidet eine Jury, welche aus den ordentlichen Mitgliedern der *Académie des beaux-arts* (mit Ausschluss der musikalischen Section) besteht und jedesmal durch den General-Intendanten der Civil-Liste zu diesem Behuf eingeladen wird. Wenigstens neun Mitglieder müssen dazu versammelt sein; die Bestimmungen, über die ein doppeltes Protokoll geführt wird, sind unwiderruflich. Das Aufhängen der Bilder und das Umhängen derselben ist lediglich Sache des Direktors der königlichen Museen. Zur Belohnung ausgezeichneter künstlerischer Verdienste, die sich auf den Ausstellungen bemerklich gemacht, werden vom Könige nach dem Vorschlage des Direktors, Medaillen zu drei Classen vertheilt, von denen eine jede nur einmal erhalten werden kann. In der Regel steigt der Künstler von der niedern Medaillen-Klasse zu der höhern empor; ebenso folgt auf die erste Klasse, als weitere Anerkennung, in der Regel das Kreuz der Ehrenlegion. — Allgemein bekannt ist der grosse Uebelstand, dass für diese Ausstellungen kein besondres Lokal existirt und zu diesem Behuf die Räume der Gemäldegallerie des Louvre (die schon an sich zumeist keine sonderlich ausgezeichnete Beleuchtung haben) benutzt werden. Für die ganze Dauer der Ausstellungen und geraume Zeit vorher und nachher ist somit der grösste Theil der Gemäldegallerie unsichtbar oder unzugänglich, abgesehen davon, dass diese jährlich wiederkehrende Einrichtung den alten Meisterwerken nach und nach sehr schädlich werden muss.

Der Katalog der letzten Ausstellung (1845) gab mir zu einigen, nicht ganz gleichgültigen statistischen Beobachtungen über die gegenwärtigen Kunstverhältnisse Frankreichs Anlass. Er zählt 2332 Nummern, Werke, die von 1242 Künstlern herrührten. Unter den letzteren werden 1125 als in Paris und in der nächsten Umgegend Ansässige, d. h. als solche bezeichnet, die keines besondern Bevollmächtigten bedurften. 117 Künstler hatten ihre Werke von ausserhalb eingesandt (und zwar 69 aus andern Orten Frankreichs und 48 aus dem Auslande), was, da keine Transportkosten gezahlt werden, immer als bedeutend erscheint. Ferner sind in dem Katalog diejenigen Werke bezeichnet, welche (seit der Ausstellung des Jahres 1844) auf Veranlassung des Königs und öffentlicher Behörden ausgeführt waren. Hieraus ergiebt sich, dass unter diesen Arbeiten auf Veranlassung des Königs gefertigt waren: 23 Oelgemälde (meist historische Darstellungen, der älteren Zeit oder der Gegenwart angehörig), ein Porzellan- und ein Aquarellbild, 2 Medaillen und 4 Lithographieen; auf Veranlassung des Ministers des Innern 28 Oelgemälde (meist kirchlichen Inhalts), 7 grössere Sculpturen und eine Medaille; auf Veranlassung des Ministers der öffentlichen Arbeiten eine Büste und eine Medaille; auf Veranlassung des Präfekten der Seine ein Oelgemälde. Dass von den, für die städtische Verwaltung von Paris gefertigten Gemälden nur dies eine sich

auf der Ausstellung befand, beruht wohl darin, dass diese Aufträge neuerlichst besonders die Ausführung von Wandgemälden in Kirchen betroffen haben.

---

2. Kunst-Anstalten in Belgien.

Die Art und Weise, wie die Kunst in Belgien gepflegt wird, hat viel Abweichendes von den französischen, zugleich aber auch von denjenigen Einrichtungen, die wir in Deutschland gewohnt sind. Zunächst und vorzugsweise beruht dies in der eigenthümlichen Gestaltung der allgemeinen Verhältnisse des öffentlichen Lebens, d. h. in der so grossen Selbständigkeit der städtischen Communen, in der Bedeutung, dem Vermögen und dem historisch individuellen Charakter der grösseren Städte, wodurch einer Centralisation, wie sie besonders in Frankreich stattfindet, entschieden entgegengearbeitet wird. Man setzt, wie es scheint, einen Stolz darin, diese Selbständigkeit auch in den künstlerischen Angelegenheiten zu bewahren und die letzteren möglichst unabhängig von dem centralisirenden Einflusse der Regierung zu behandeln, während überhaupt die Erinnerung an die alten Glanzepochen der Kunst in Flandern und Brabant die Achtung vor der Kunst und die Liebe zu ihren Werken lebendig erhalten hat. Man erkennt zugleich in den Künsten keine akademische Oberherrschaft an, wie sie in Frankreich stattfindet; vielmehr steht man den naiven Verhältnissen früherer Zeit noch nah, wo Kunst und Handwerk dieselbe Schule durchzumachen hatten und ersteres nur die höhere Blüthe war, die sich aus letzterem entwickelte.

Die Kunst-Akademieen und ihr Verhältniss zur Staatsregierung.

In allen, auch den kleinsten Städten Belgiens finden sich sogenannte „Kunst-Akademieen“ oder Zeichnenschulen, welche zur allgemeinen Kunstbildung, sowohl für diejenigen, die eben nur eine solche erstreben, als für Handwerker (für die sonst keine artistischen Bildungsanstalten existiren), als auch zur Vorbildung und gelegentlichen Ausbildung der Künstler bestimmt sind. Der Unterricht an diesen Anstalten ist überall unentgeldlich. Die Darstellung der menschlichen Gestalt und die Behandlung des Ornaments bilden zunächst den Hauptgegenstand des in diesen Anstalten ertheilten Unterrichts. Die Ausdehnung, welche dem letzteren gegeben wird, ist aber sehr verschieden. Während einige Akademieen, wie es scheint, nur das Zeichnen nach Vorlegeblättern und vielleicht nur beiläufig nach Gypsmodellen lehren, wird bei andern gründlich nach der Antike, selbst nach dem Leben gezeichnet, reihen sich hieran die Hülfswissenschaften der Anatomie und Perspektive, werden die verschiedenen Gattungen der Kunst sorgfältiger geschieden, wird, wie im Modelliren, so auch im Oelmalen Unterricht ertheilt, die selbständige künstlerische Composition gepflegt und das Verschiedenartige, was zur Bildung des

Architekten nöthig ist, gelehrt. Die Kunst-Handwerker sollen gelegentlich an den höheren Stadien des künstlerischen Unterrichts Theil nehmen und in diesen Classen Tüchtiges leisten; ebenso aber sollen hiedurch auch nur zu häufig unglückliche Halbkünstler erzogen werden. Im Allgemeinen klagt man, dass bei dieser grossen Menge von Kunstschulen gar kein gemeinsames System obwaltet, sondern jeder Direktor ganz nach Gutdünken verfährt. Zu den wichtigsten Akademieen gehören zunächst die von Brüssel, Lüttich, Brügge, Gent, Namur, Mecheln, Löwen. Die letztere gilt als eine besonders wohl eingerichtete Schule; die Akademie von Gent wird als die vorzüglichste Anstalt in Belgien für das Fach der Architektur bezeichnet; die Akademie von Brüssel erfreut sich derjenigen Förderungen, welche sich an einem Orte, der der Sitz der Regierung ist, von selbst ergeben. Die Haupt-Akademie aber ist die von Antwerpen. Im Wesentlichen bestehen diese Anstalten aus Communalfonds; nur einzelne von ihnen erhalten Zuschüsse von Seiten der Staatsregierung. So ist es bei den Akademieen von Lüttich und Brügge der Fall, wofür der Regierung die Genehmigung der Wahl der Lehrer vorbehalten ist. Andre Orte, wie z. B. Brüssel, haben die von der Regierung angebotenen Zuschüsse abgelehnt, um sich einer solchen Controle nicht zu unterwerfen. Bei der Akademie von Antwerpen wird die Hälfte des jährlichen Etats, der im Ganzen 50,000 Francs ausmacht, von der Stadt, die Hälfte von der Regierung getragen; die Anstalt gilt desshalb als ein Staats-Institut. Im Uebrigen werden den einzelnen Akademieen gelegentlich kleine Unterstützungen von Seiten der Regierung bewilligt. Auch werden jährlich von den Gouverneurs der verschiedenen Provinzen Berichte über den Zustand des Unterrichts jeder einzelnen Akademie und über die Theilnahme an demselben eingesandt und dabei die Bewilligung von Medaillen für die jährlich stattfindenden gewöhnlichen Concurrenzen in Antrag gebracht; indem sich die Regierung die Ertheilung dieser Medaillen vorbehalten hat, gewinnt sie wenigstens so viel, dass sie durch die desfalls erforderlichen Berichte eine Uebersicht des Ganzen und die Gelegenheit behält, im besondern Nothfall einschreiten zu können. Ausser den 25,000 Francs, welche die Regierung für die Akademie von Antwerpen verwendet, stehen derselben noch andre 25,000 Francs zur Unterstützung der übrigen Akademieen zu Gebote. Die gesammten Kunst-Angelegenheiten ressortiren, soweit sie die Staats-Regierung betreffen, von dem Ministerium des Innern.

Akademie von Antwerpen.

Die *Académie royale* oder *Koninglyke Akademie* von Antwerpen erfreut sich eines glänzenden Aufschwunges und bestrebt sich, dem Begriffe einer Kunst-Universität nach den Anforderungen der heutigen Zeit möglichst nahe zu kommen; doch hat auch sie den dreifachen Zweck, sowohl zur allgemeinen artistischen Bildung der Jugend, als zur künstlerischen Ausbildung der Handwerker, als auch, und vorzugsweise, zur höheren und eigentlichen Kunstbildung zu dienen. Im Jahre 1841 ist die Akademie vollständig neu organisirt worden. Sie hat in demselben Jahre unter königlicher Genehmigung ein Statut erhalten, welches in manchen Punkten bereits wesentlich von den bei älteren Akademieen getroffenen Anordnungen abweicht und eine neue Bahn vorzeichnet, während andre

Punkte desselben, die allerdings noch unter Nachwirkung des altakademischen Formelwesens entstanden waren, neben dem frischen Zuge der Gegenwart gar nicht haben zur Ausführung kommen können. Ein im Jahre 1842 in der Akademie selbst verfasstes Reglement für ihre innere Ordnung betrifft nur das Positive und Ausführbare. Man fühlt es übrigens den in beiden Dokumenten enthaltenen Bestimmungen deutlich an, dass das Institut noch so ganz neu ist und wenigstens bei der Abfassung der Reglements noch der genügenderen praktischen Erfahrungen ermangelte: es ist in Vorschriften und Unterrichts-Plänen zu viel spezialisirt und dadurch das, worauf es der Hauptsache nach ankam, gelegentlich nicht entschieden genug hervorgehoben. Doch hat sich in den wenigen Jahren seit der neuen Organisation die Praxis in der That schon gefunden; wie man mir mittheilte, verfährt man in der Ausführung naiver und freier, als es nach den Reglements zu erwarten sein möchte. Das ganze Institut ist jung; unter der Leitung seines gegenwärtigen Direktors, des Baron Wappers, schreitet dasselbe mit jugendlicher Kraft, seine Zukunft in sich fühlend, vorwärts. — Aber noch ein andres moralisch kräftigendes Element, als das der blossen Jugend, wohnt dieser Kunstschule bei: das der ächtesten und innerlichsten flämischen Volksthümlichkeit. Sie ist eine Hauptstütze der, in neuerer Zeit so mächtig und bedeutungsvoll hervorgetretenen Bestrebungen, das flämisch-deutsche Element in Belgien wieder zu Ehre und Ansehen zu bringen und dadurch, wenn möglich, der aus Frankreich eingedrungenen Cultur, Sitte und Sprache die Oberherrschaft zu entreissen. Hendrik Conscience, der ausgezeichnetste Schriftsteller flämischer Zunge, ist Inspector (*Greffier*) der Akademie. Wappers erzählte mir, wie er selbst noch vor wenig Jahren von Haus zu Haus gegangen sei, mit Noth und Mühe eine Subscription zur Herausgabe einer ersten Schrift von Conscience, die kein Buchhändler zu verlegen gewagt, zusammenzubringen, wie der Erfolg aber in kürzester Frist alle Erwartungen überstiegen habe. In der That erscheinen fort und fort neue Auflagen von Conscience's volksthümlichen Schriften, die sich in mannigfachen hochdeutschen Uebersetzungen auch bei uns mehr und mehr einzubürgern beginnen. Zumeist sind diese Schriften mit Illustrationen von Künstlern der Antwerpener Schule versehen. Ueberhaupt scheint sich die letztere auch in ihrer Eigenschaft als Schule in direkte Opposition gegen das französische Wesen zu stellen, indem sie von dem Grundsatze einer frei naturgemässen Ausbildung, — und zwar, wenn auch ohne besondere Nachahmung, so doch in der Richtung des grossen Meisters von Antwerpen, Rubens, — ausgeht. Es kann indess diese Opposition doch wohl nur gegen französische Akademie-Einrichtungen und was damit zusammenhängt, gerichtet sein, da die grossen Leistungen der heutigen französischen Kunst, z. B. die von Horace Vernet, im Wesentlichen ganz derselben Richtung angehören. Lebhaftes Entgegenkommen finden die Bestrebungen der Akademie besonders von Seiten der Stadt Antwerpen, aus deren Fonds sie, wie schon bemerkt, zur Hälfte erhalten wird.

Die Angelegenheiten der Antwerpener Akademie ressortiren gleichmässig von der städtischen Verwaltung und von der Staatsregierung, und zwar so, dass die zunächst aus der Akademie selbst hervorgehenden Vorschläge erst an die städtische Behörde und sodann an das Ministerium und, wenn es erforderlich, an den König gehen. An der Spitze der Akademie steht ein Verwaltungsrath, aus neun Mitgliedern bestehend. Permanente Mitglieder

sind: der Gouverneur der Provinz (dessen Stellung eine ähnliche ist, wie die des Ober-Präsidenten bei uns) als Präsident des Verwaltungsrathes. der Bürgermeister der Stadt als erster Vice-Präsident, der Direktor der Akademie als zweiter Vice-Präsident. Die übrigen sechs Mitglieder bestehen aus zwei Gemeinde-Räthen, zwei Professoren der Akademie und zwei Kunstliebhabern; von je drei zu drei Jahren scheidet von diesen Mitgliedern die Hälfte aus und wird durch neue Wahl (wobei die Ausscheidenden wieder wählbar sind) ersetzt. Jährlich ernennt der Verwaltungsrath aus seinen Gliedern und für seine Geschäfte einen Sekretair und einen Schatzmeister. Der Verwaltungsrath hat die Oberaufsicht über alle Angelegenheiten der Akademie und des mit derselben in Verbindung stehenden städtischen Museums; er versammelt sich zu diesem Behuf monatlich und sonst je nach Bedürfniss. Die Verwaltung selbst soll einer besondern *Commission de Surveillance*, aus dem Direktor und zwei Mitgliedern des Verwaltungsrathes, die nicht zu dem Professoren-Collegium gehören, anvertraut werden, und wiederum nach dem Ermessen dieser Commission (wie nach den Beschlüssen des Verwaltungsrathes) soll der Direktor handeln; es scheint sich aber in der Praxis das kürzere und mehr naturgemässe Verhältniss, dass nämlich einfach der Direktor das ausführende Organ des Verwaltungsrathes ist, entwickelt zu haben. Hiemit ist die Haupthätigkeit des Direktors bezeichnet; seiner speziellen Sorge gehört die Leitung des Studienganges an; für alles Oekonomische, als Sekretair für die innern Angelegenheiten und sonst als nächster Gehülfe in allen Beziehungen steht ihm der Greffier (Inspektor) zur Seite. Wenn besondre Beschlüsse zu fassen sind, so werden die Professoren durch den Direktor und unter dessen Vorsitz zur Conferenz versammelt. Feststehende Lehrer-Conferenzen finden dem Reglement zufolge nicht statt.

Der Unterricht ist durchaus unentgeldlich und verbreitet sich über alle Fächer der bildenden Kunst und der dazu gehörigen Hülfswissenschaften: Zeichnen nach Vorlegeblättern, nach der Antike, nach dem lebenden Modell, Elemente der Malerei, Historien-, Genre-, Landschaft- und Thiermalerei, Sculptur in ihren verschiedenen Theilen, Architektur in technischer, wissenschaftlicher und ästhetischer Beziehung, der als besondres und für das Seevolk charakteristisches Fach das der Schiffsbaukunst zugesellt ist, Kupferstich und Holzschnitt, Geschichte, Literatur und Alterthümer, Perspective und Anatomie, Proportionen, mathematische Wissenschaften u. s. w. Im Unterrichtsplan sind bei jedem Fach diejenigen andern Fächer genannt, deren Unterricht gleichzeitig besucht werden muss. Im Allgemeinen zerfällt der Unterricht, je nach den Fächern, in drei Curse, einen elementaren, einen mittleren und einen höheren; für jeden Cursus sind höchstens vier Jahre bestimmt; wer nach Ablauf dieser Frist nicht fähig ist, in den höheren Cursus emporzurücken, muss die Akademie verlassen. Die Aufnahme und die Bestimmung, in welchen Cursus oder in welche Classe der Neuaufzunehmende eintreten soll, wird von einer Prüfung abhängig gemacht; mit entschiedener Strenge wird darauf gesehen, dass vor dem Eintritt in die höheren Classen die elementare Schule auf vollständig zufriedenstellende Weise absolvirt ist. Auf allgemeine wissenschaftliche Bildung werden bei den Aspiranten keine Ansprüche gemacht: nur bei dem mittleren Cursus gilt an sie die überaus mässige Anforderung, dass sie lesen und schreiben können. Die Regelmässigkeit des Classenbesuches wird durch feste disciplinarische Vorschriften erhalten. Jährlich

finden Concurrenzen in den verschiedenen Cursen statt, in Folge deren an die vorzüglichsten Schüler Preise vertheilt werden; die Preise bestehen in silbernen Medaillen, die ohne Bildwerk und nur mit einer Inschrift versehen sind. Man ist in der Akademie aber für diese Einrichtung nicht sehr eingenommen; man hält diese Weise der Prämiirung für kleinlich und darum für erfolglos, überhaupt aber für unwürdig in Betracht der höheren Stellung der Akademie. Ausserdem sollen vorzüglich ausgezeichneten, aber dürftigen Schülern aus den Fonds der Regierung Unterstützungen bewilligt werden. Eigenthümlich ist die Bestimmung, dass denjenigen, welche ihre Studien vollendet haben, auf Beschluss des Verwaltungsrathes Titel und Diplom eines „Schülers der königlichen Akademie von Antwerpen" zu Theil werden soll. Es scheint, dass diese Bestimmung wohl nur für die in der Akademie gebildeten Handwerker getroffen ist.

Eine der wichtigsten Einrichtungen, die bei der Reorganisation der Akademie in Aussicht genommen ist, betrifft die Beschaffung akademischer Ateliers, in ähnlicher Weise, wie solche zuerst mit so grossem Erfolg bei der Düsseldorfer Akademie eingerichtet worden sind. Jedem der zu gründenden Ateliers soll einer der Professoren der Akademie vorstehen. Die Aufnahme der Schüler soll von dem Urtheil einer von dem Verwaltungsrath ernannten Jury abhängig gemacht werden, und im Fall mehr Aspiranten als Plätze vorhanden sind, soll eine Concurrenz zwischen denselben die Entscheidung herbeiführen. Diese Einrichtung hat aber erst in geringen Anfängen zur Ausführung gebracht werden können, da es der Akademie zur Zeit noch an den erforderlichen Räumlichkeiten gebricht. Doch hofft sie, diesen ihren vorzüglichsten Wunsch bald in Erfüllung gebracht zu sehen, da sowohl die städtische Behörde sich gerade für diesen Punkt ebenfalls lebhaft interessirt, als auch vom Staate Zuschüsse zur Vergrösserung des Lokals bewilligt sind; bedeutende, demnächst bevorstehende Um- und Neubauten werden hiezu den erforderlichen Platz schaffen.

Alle zwei Jahre finden grosse Concurrenzen statt, welche dem Sieger auf vier Jahre ein Reisestipendium von jährlich 2500 Francs, die aus Staatsfonds bewilligt werden, gewähren. Jeder belgische Künstler, der das Alter von dreissig Jahren noch nicht erreicht hat, ist zur Concurrenz zulässig; über die eigentliche Theilnahme an derselben entscheidet gewöhnlich ein vorläufiger Concurs. Der Verwaltungsrath der Antwerpener Akademie bestimmt nach bestem Ermessen, in welchem Kunstfache die jedesmalige Concurrenz stattfinden soll; eine von der Regierung ernannte Jury von 7—11 Personen entscheidet, nachdem die Concurrenzarbeiten acht Tage lang öffentlich ausgestellt worden, durch Stimmenmehrheit über den Erfolg und ertheilt den Preis. Der Verwaltungsrath schreibt dem Pensionair den erforderlichen Reiseplan vor; der letztere hat vierteljärliche Rapporte über seine Studien und nach Ablauf der ersten zwei Jahre, sowie nach Ablauf der ganzen Pensionszeit eine Arbeit seiner Hand einzusenden, die aber sein Eigenthum verbleibt. Findet die Jury keine der Concurrenzarbeiten des Preises würdig, so wird der Pensionsfonds zu besondern Aufmunterungen an andre ausgezeichnete junge Künstler verwandt. — Uebrigens hält man in der Antwerpener Akademie dafür, dass dieses gesammte, auf französischen Principien beruhende Concurrenzwesen eigentlich mehr schädlich als nützlich sei; die jungen Künstler, die, oft mit sehr glücklicher Anlage, nach Italien gegangen, seien sehr häufig verwirrt und verdorben

zurückgekommen, weil den italienischen (der belgischen Nationalität fremden) Meisterwerken gegenüber nur der ganz fertige und mit sich einige Meister bestehen und von ihnen den erforderlichen Nutzen ziehen könne. Es dürfte demgemäss auch hierin mit der Zeit eine Aenderung eintreten.

Die äusseren Einrichtungen der Akademie (soweit dieselben bis jetzt vorhanden) sind vortrefflich und der Bedeutung der Anstalt völlig angemessen. Ein Gartenraum, statt des Vorhofes, scheidet die Anstalt von dem Treiben der Strasse. Linker Hand ist Wohnung und Atelier des Direktors; im Hintergrund, an einer im Garten aufgestellten Kolossalbüste Rubens' vorüber, gelangt man zu den geräumigen Gebäuden, welche die Lokalitäten für den Unterricht, für Administration und Utensilien-Vorräthe, das berühmte städtische Museum, in dem beiläufig die Schüler der Malclassen sich im Copiren üben, und die Ausstellungssäle enthalten. (Ueber die Ausstellungen selbst kann ich erst weiter unten sprechen.) Die Uebungs- und Arbeits-Säle haben, wie auch die des Museums und die für die Ausstellungen, die höchst lobenswerthe Einrichtung einer vollen Beleuchtung von oben, wodurch so sehr an zweckmässig benutzbarem Raume gewonnen und zugleich eine übersichtlichere Disposition im Innern jedes Saales möglich gemacht wird. In solcher Art sind z. B. die Säle zum Zeichnen nach der Antike und die zum Zeichnen nach dem lebenden Modell bei Tagesbeleuchtung, im Sommercursus, beschaffen. Beiläufig muss ich auch der sehr zweckmässigen Einrichtung bei den Gypsmodellen nach der Antike erwähnen, dass die Postamente, auf welchen dieselben befestigt sind, auf nach allen Seiten beweglichen Rollen stehen und dass man sie solchergestalt — da zugleich der Boden in diesen Lokalen durchweg aus Steinplatten besteht und keine Schwellen in den Thüren befindlich sind — mit grosser Bequemlichkeit aus dem Vorrathsraume in die Zeichnensäle schaffen und in diesen je nach dem Bedürfniss wenden kann.

Zum Zeichnen nach der Antike und nach dem lebenden Modell bei Lampenlicht sind besondre Säle bestimmt. Täglich werden vier lebende Modelle gestellt, eins davon bekleidet, für Genremaler. In der Anatomie-Classe sah ich die eigenthümlichen, von dem Lehrer derselben, dem Bildhauer Professor Geefs (Bruder des bekannten Bildhauers Geefs in Brüssel) gefertigten Vorbilder, welche von Sachverständigen als dem Unterricht sehr erspriesslich gerühmt wurden und aus verschiedenen, übereinander zu legenden Cartons, je nach der Lage der Muskeln, Sehnen u. s. w., bestehen. In der Elementar-Zeichnen-Classe erfreuten mich die grossen Wandtafeln, auf denen für die ersten Anfänger die Vorbilder mit Kreide in grossem Maassstabe hingezeichnet werden. — In allen Uebungssälen dürfen diejenigen, die nicht durch andre Lehrgegenstände in Anspruch genommen sind, auch ausser den eigentlichen Unterrichtsstunden den ganzen Tag über arbeiten, indem zur Aufsicht besondre *Surveillants* angestellt sind. Ueberhaupt wird alles Streben der Schüler auf möglichst liberale Weise gefördert. Die Benutzung der (zwar nur kleinen) Bibliothek z. B. geschieht ohne sonderliche Formalitäten und Präcautionen; man sagte mir, eine Bibliothek wie diese sei eben für den Gebrauch vorhanden und nicht zur Conservation. Einen ansprechenden Beweis endlich des schönen und frischen Tons, der unter den Schülern der Anstalt herrscht, schienen mir die grossen Tafeln mit Musiknoten zu geben, die ich in einer der Classen aufgestellt fand. Sie gehörten einem Gesangverein der Schüler an, dem hier seine Uebungen abzuhalten gestattet war. Während meines Besuches

in der Akademie war es Abend geworden, und ich hörte die Schüler in mehrstimmigem Gesange durch die Gänge hinausziehen.

Der Besuch der Akademie, der vor der Reorganisation nur etwa aus 400 bis 500 Schülern jährlich bestand, hat sich in Folge der Reorganisation schnell sehr bedeutend erhöht. Im Jahre 1843 belief er sich schon auf 1124 Schüler, darunter 830 aus Antwerpen selbst und 75 aus dem Auslande. Unter diesen Schülern befanden sich 401 eigentliche Künstler (222 Maler, 116 Bildhauer, 43 Architekten, 30 Kupferstecher und Holzschneider). 410 Handwerker, 12 dem Militärdienst Angehörige und 292 Schüler, die sich noch zu keinem bestimmten Beruf entschieden hatten.

Das Statut der Akademie spricht auch von einem „*Corps académique*", welches bei derselben ins Leben treten sollte. Dasselbe sollte aus höchstens dreissig, zur Hälfte belgischen, zur Hälfte auswärtigen, Mitgliedern bestehen; auch sollte es, unter dem Namen von *Agrégés*, 20 belgische und 20 auswärtige Künstler zu ausserordentlichen Mitgliedern, sowie Ehrenmitglieder nach nicht beschränkter Zahl ernennen. Ein Diplom, eine Kette und Medaille von Gold, eine besondre Uniform waren für die Mitglieder in Aussicht gestellt. Jährlich im August sollten die Mitglieder zusammen kommen, um ihre „Arbeiten" zu halten, nachdem sie für die letzteren ein besondres „Bureau" ernannt. Diese Arbeiten sollten bestehen im Verlesen des Protocolls der vorjährigen Sitzung, im Einführen der letzternannten und bestätigten Mitglieder, im Anhören eines Rapports über den Zustand der Schule, in Discussionen über zu machende Vorschläge zum Fortschritt der Kunst, und in der Wahl neuer Mitglieder. — Man sagte mir in Antwerpen, man habe das, in Brüssel abgefasste Statut in diesen Punkten doch allzu französisch befunden; man habe Nöthigeres zu thun gehabt, als die leere Formalität mit dem Corps académique und den Mitgliedern zur Ausführung zu bringen [1]).

École de Gravure zu Brüssel.

Ausser der Akademie von Antwerpen existirt in Belgien nur noch ein artistisches Bildungsinstitut, welches den Namen einer Staats-Anstalt führt. Dies ist die *École Royale de Gravure* zu Brüssel. Die Verwaltung derselben steht unter einem „*Administrateur*"; für den Unterricht sind drei Professoren, einer für das Zeichnen, einer für den Kupferstich (Calamatta) und einer für den Holzschnitt angestellt. Aus Staatsfonds empfängt das Institut eine jährliche Unterstützung von 20,000 Francs. Die Schüler verpflichten sich, vier Jahre in dem Institut zu arbeiten und erhalten, wenn sie soweit fortgeschritten sind, dass von ihren Arbeiten ein öffentlicher Gebrauch gemacht werden kann, für die letzteren eine Geldentschädigung.

Der Administrator der Anstalt, Mr. Dewasme, benutzt, soviel mir gesagt wurde, die Thätigkeit der Schüler zur Ausstattung eines von ihm

[1]) Nach meiner Anwesenheit in Belgien ist zu Brüssel die Gründung einer Akademie der Wissenschaften und Künste erfolgt, die, wie es scheint, eine Nachahmung des *Institut de France* zu Paris ist und deren eine Abtheilung, wie bei dem letzteren, durch die *Académie des beaux-arts* gebildet wird. Positive Geschäfte, wie bei der Pariser *Académie* durch die Leitung der Angelegenheiten der grossen Concurrenzen, scheinen den Mitgliedern der letzteren nicht obzuliegen.

herausgegebenen und mit Illustrationen versehenen Journales, *la Renaissance.* Das Institut verfolgt somit in gewisser Art zugleich industrielle Zwecke, was indess bei einem in das Industrielle einschlagenden Kunstfache zulässig und selbst zweckmässig sein dürfte.

Privatinteresse für die Kunst.

Sinn für die Kunst und Liebe zu ihr sind ein altes Erbtheil der belgischen Nation; noch heute ist sie mit den übrigen Interessen des Lebens innig verbunden. Zunächst und vornehmlich mit dem Privatleben. Die innere Einrichtung der Wohnungen, auch neugebauter, hat noch häufig jenen, wenn auch beschränkteren, so doch behaglicheren Comfort, der uns aus den alten Bildern der niederländischen Meister bekannt ist und der so gern in künstlerischer Weise ausgebildet wird. Oelgemälde namentlich gehören zu solcher Ausstattung der Wohnungen. Man geht selten an irgend einem gutgehaltenen Hause vorbei, ohne durch die (überall tief hinabreichenden) Fenster des Erdgeschosses die breiten Goldrahmen der Gemälde hervorschimmern zu sehen, die an den Wänden der Zimmer aufgehängt sind. Das bedeutende Privatbedürfniss erklärt zunächst die grosse Anzahl derer, die sich in Belgien der Kunst widmen. Privatstiftungen von Kunstwerken in Kirchen sind auch nicht ganz selten.

Thätigkeit der Communen.

Aber auch öffentlich geschieht Vieles für die Kunst. Wie weit dies von Seiten der Communen, rücksichtlich besondrer Zwecke, der Fall ist, weiss ich zwar nicht näher anzugeben; mein Aufenthalt in Belgien war zu beschränkt, als dass ich diesen Verhältnissen im Einzelnen hätte nachgehen können. Jedenfalls ist zu bemerken, dass die Städte sich den Schutz und die Pflege der Museen, die sich fast an jedem grösseren Ort und meist in Verbindung mit den Akademieen befinden, die aber in der Regel nur der älteren Kunst des Landes gewidmet sind, eifrig angelegen sein lassen. Gent ist durch die glänzenden Prachtbauten neuerer Zeit, den Universitätspalast, den Justizpalast, das Theater u. a. m. ausgezeichnet. Antwerpen und Gent besitzen Privatvereine, sogenannte „*Sociétés d'encouragement*“, die für die öffentliche Anerkennung der Kunst thätig und erfolgreich wirken sollen.

Die Kunst als Staats-Bedürfniss.

Als National-Bedürfniss hat die Kunst auch hier, wie in Frankreich, im Staats-Büdget ihre besondern Posten (auch ausser den für die Kunst-Unterrichts-Anstalten bewilligten Summen) angewiesen erhalten. Neben den ausserordentlichen Fonds, die für die Ausführung grosser National-Denkmale — wie für das Denkmal auf der *Place des Martyrs* zu Brüssel — bewilligt werden, finden sich in dem Büdget feststehende Fonds zur Unterstützung der von den Städten und Provinzen zu errichtenden Denkmale grosser Männer Belgiens und zur Prägung von Medaillen auf denkwürdige historische Ereignisse (10,000 Francs im Büdget des Jahres 1845), sowie ein nicht unbedeutender Fonds zur Veranlassung andrer Kunstwerke, zu

Ankäufen, Subscriptionen, Aufmunterungen u. s. w. (gegenwärtig 55,000 Francs). Auf solche Weise sind manche Werke entstanden, welche den Stolz der heutigen belgischen Kunst ausmachen, namentlich jene beiden grossen Bilder, die Abdankung Karl's V. von Gallait und die Unterzeichnung des Compromisses von de Biefve, die kürzlich ihren Triumphzug durch Deutschland gehalten haben und von denen das erste, in seiner grossartig ernsten historischen Stimmung, ohne Zweifel zu den gediegensten Werken der gesammten Kunst des heutigen Tages gehört. Beide Bilder haben jetzt eine, rücksichtlich der Beleuchtung zwar ausgezeichnet schöne, aber doch nur provisorische Aufstellung im Lokal des Cassationshofes zu Brüssel erhalten; zu ihnen gehören zwei andre Gemälde von ähnlich grosser Dimension, die Schlacht von Worringen von de Keyser und eine Scene der September-Revolution von Wappers, die eben so provisorisch, das eine sogar ohne Rahmen, im Vestibül des *Palais de la nation* zu Brüssel aufgestellt sind. Alle vier sind zu einem National-Museum bestimmt, welches vielleicht mit der öffentlichen Gemälde-Gallerie in Brüssel, die, nebst den übrigen Museen der Stadt, kürzlich in den Besitz der Staatsregierung übergegangen ist, vereinigt werden wird. Wenigstens besitzt diese Gemälde-Gallerie bereits eine Anzahl kleinerer Gemälde von neueren Meistern.

Kunst-Ausstellungen.

Noch ein wichtiger Punkt in Betreff der offiziellen Einwirkung von Seiten der Staatsregierung betrifft die grossen „nationalen Kunstausstellungen", welche alle drei Jahre in Brüssel stattfinden, und für die das Büdget des J. 1845 eine Summe von 20,000 Francs bestimmt. Die Einrichtung dieser Ausstellungen und die Weise, wie die Regierung dieselben zur Förderung der Kunst benutzt, ist sehr eigenthümlich und bemerkenswerth. Die ganze Verwaltung der Ausstellungen ist einer *Commission directrice* übergeben, deren Mitglieder, höchstens zwölf, von der Regierung ernannt werden. Die Geschäfte des Empfangens der Kunstsachen besorgt eine besondre *Jury d'admission;* im Fall Kunstwerke aus innern Gründen zurückzuweisen sind, so entscheidet darüber die Commission. Die Ausstellungen finden vom 15. August bis zum ersten Montage des Octobers statt; nach dem 31. Juli wird kein Kunstwerk mehr angenommen. Die ersten zehen Tage wird 1 Franc Eintrittsgeld gezahlt; die folgenden 1/2 Franc, mit Ausnahme der Sonntage und Donnerstage, an welchen der Besuch vom elften Tage ab frei ist. Aus dieser Einnahme und, falls dies erforderlich, aus dem oben genannten Fonds werden die Kosten der Ausstellung bestritten. — Der Hauptsache nach dient aber jener Fonds dazu, um auf der Ausstellung Werke für das National-Museum anzukaufen. Eine aus drei Mitgliedern der Commission bestehende *Jury des récompenses* macht zu diesem Behuf noch vor Eröffnung der Ausstellung seine Vorschläge (unter Angabe der etwa zu bewilligenden Kaufpreise, nachdem schon die einsendenden Künstler sich darüber ausgesprochen hatten, ob ihre Arbeiten zu diesem Behuf käuflich seien und welchen Preis sie forderten); diese Vorschläge werden dann von der Commission geprüft, über dieselben an das Ministerium berichtet, in Folge der von letzterem ausgehenden Verfügung mit den Künstlern verhandelt und die Sache definitiv vom Könige entschieden. Ferner werden bei den Ausstellungen durch den König nach

dem Votum der Commission und auf den Antrag des Ministeriums Medaillen, und zwar in zwei Classen, ertheilt, die erste Classe in Gold und für jedes Kunstfach nur einmal. — Ausserdem aber bewilligt die Regierung, ebenfalls nach dem Gutachten der Commission, an belgische Künstler, die sich auf den Ausstellungen durch Talent und Fortschritte auszeichnen, sogenannte *Encouragements*, grössere oder kleinere Geldbelohnungen, in Summen von 200 bis zu 1000 Francs.

Da die Ausstellungen in Brüssel nur alle drei Jahre statt finden, so hat man die Einrichtung getroffen, dass andre grössere Ausstellungen in den dazwischen fallenden Jahren zu Antwerpen und zu Gent veranstaltet werden. Hiebei ist jedoch die Regierung nicht betheiligt, vielmehr sind es die schon im Obigen genannten *Sociétés d'encouragement*, welche dieselben, wie man mir sagte, an beiden Orten veranlassen, und welche dabei ebenfalls goldne und silberne Medaillen für die ausgezeichnetsten Werke vertheilen. Kleinere Ausstellungen finden ausserdem zu Lüttich, Mecheln u. a. O. statt. Im Obigen erwähnte ich bereits der vortrefflichen und geräumigen Ausstellungssäle, die sich bei der Akademie zu Antwerpen befinden und die sowohl durch die zweckmässige Einrichtung des von der Decke einfallenden Lichtes als auch durch die einfach angemessene Vorkehrung zum Aufhängen der Bilder ausgezeichnet sind; an den Wänden sind nämlich eiserne Stangen in horizontaler Lage befestigt, vor die Mauer vortretend und etwa je drei über einander, so dass man an ihnen die Bilder bequem befestigen kann, ohne (wie an andern Orten) die Wände durch das Einschlagen von Nägeln und Haken fort und fort zu beschädigen. — Mit wie lebhafter Theilnahme man in den Städten selbst sich für diese Ausstellungen interessirt, beweist u. A. der Umstand, dass die Stadt Gent und die dortige Akademie auf den Maler Gallait und als „Zeugniss der Bewunderung“ seines Gemäldes der Abdankung Karls V., welches sich auf der dortigen Ausstellung befand, eine beträchtlich grosse Medaille von $2^1/_2$ Zoll Durchmesser haben prägen lassen.

Kunst-Lotterie für öffentliche Zwecke.

Schliesslich ist noch einer wiederum sehr eigenthümlichen Einrichtung zu gedenken, die in Belgien stattfindet: einer unter Garantie der Regierung stehenden Lotterie zur Beschaffung von Kunstwerken für öffentliche Zwecke. Die Provinzen als solche (die jede ihren besondern Verwaltungs-Fonds haben), die Communen und die Kirchenfabriken vereinigen sich nemlich jährlich je nach ihrem Interesse für diese Sache, um durch Zeichnung auf Actien von 10 Francs einen sogenannten *Fonds spécial pour l'encouragement de la peinture historique et de la sculpture* zusammenzubringen, der gelegentlich auch noch durch Zuschüsse von Seiten der Regierung vergrössert wird. Nach dem Antheil, welchen die Provinzen, die Communen und die Kirchen an diesem Fonds haben, werden daraus für jede dieser drei Gattungen von Interessenten grössere und kleinere Summen gebildet und die letzteren unter die Actionaire verloost. Für die Gewinnste aber werden, je nach dem Wunsche und dem Bedürfnisse der Gewinner, durch die Vermittelung des Ministeriums des Innern die erforderlichen Kunstwerke bestellt. Als Nieten werden lithographirte Kunstblätter vertheilt. So waren, um ein näheres Beispiel zu geben, im Jahre 1842

durch die Provinzen	270	Actien gezeichnet,		= 2700	Francs.
„ „ Communen	585	„	„	= 5850	„
„ „ Kirchen	363	„	„	= 3630	„
also im Ganzen:	1218	„	„	12,180	„
welche Summe durch einen Zuschuss von				2500	„
die das Ministerium bewilligte, sich auf				14,680	Francs

erhöhte. Hiernach wurden die zur Ausführung von Kunstwerken bestimmten Gewinnste in folgender Art vertheilt:

für die Provinzen	erster	Gewinn zu	1750	Franks,
	zweiter	„ „	1450	„
für die Communen	erster	Gewinn zu	2250	Franks,
	zweiter	„ „	1450	„
	dritter	„ „	1250	„
	vierter	„ „	1150	„
	fünfter	„ „	1000	„
für die Kirchen	erster	Gewinn zu	1750	Francs,
	zweiter	„ „	1450	„
	dritter	„ „	1180	„

Es scheint aber, dass die Einrichtung nicht ganz den Anklang gefunden hat, den man sich ursprünglich davon versprochen haben mag. Wenigstens war die Zahl der Actien, die sich, wie eben angegeben, im Jahre 1842 auf 1218 belief, im Jahre 1843 auf 606 herabgesunken und im Jahre 1844 zwar wieder etwas erhöht, doch nur auf 795. — Ueberhaupt dürfte das Willkürliche und Zufällige dieser Einrichtung mit dem Ernste des moralischen Bedürfnisses, aus welchem die monumentale Kunst hervorgehen soll, nicht wohl übereinstimmen.

---

3. Ueber einige Kunst-Akademieen in Italien und über die Kunst-Akademie zu London.

Ueber die Verfassung und die Verwaltung der italienischen Kunst-Anstalten ein vollständiges Bild zu geben, bin ich ausser Stande. Ich glaube indess, dass es dem Zweck dieser Blätter fördernd entgegen kommen und zur Kenntniss der Organisation und der Aufgabe öffentlicher Kunstbildungs-Anstalten beitragen wird, wenn ich im Folgenden die Auszüge aus den mir vorliegenden Statuten einiger der wichtigsten Kunst-Akademieen Italiens vorlege und eine oder die andre Bemerkung beifüge. Zugleich schliesse ich eine Notiz über die Akademie von London an, die sich vorzugsweise ebenfalls auf die Einsicht ihrer Statuten gründet.

Die Akademie S. Luca zu Rom.

Die Verfassung der Akademie S. Luca zu Rom ist, nach Inhalt ihrer Statuten vom Jahr 1818, insofern höchst interessant, als sie jedenfalls noch, welche Modificationen damit im Einzelnen auch vorgenommen sein mögen,

die bei ihrer Stiftung im sechzehnten Jahrhundert befolgten Principien bewahrt, und hiemit ein zureichendes Bild alt-akademischer Einrichtungen giebt, während fast alle späteren, und namentlich die deutschen Akademieen auf einer wesentlich verschiedenen Grundlage errichtet sind oder doch, wie die *Académie des beaux-arts* zu Paris, nur einen Theil jener ursprünglichen Tendenz beibehalten haben. Das Zurückgehen auf die Verfassung der Akademie S. Luca ist um so wichtiger, als sich hiedurch das Schwankende in der Auffassung des akademischen Verhältnisses bestimmt erkennen und, soweit es erforderlich, beseitigen lässt.

Die Akademie S. Luca ist eine von der römischen Staatsregierung anerkannte, bevorrechtete und mit besondern Verpflichtungen versehene Genossenschaft. Ihre Wirksamkeit wird durch Staatsfonds unterhalten und sie steht in höchster Instanz unter Aufsicht der Staatsregierung (vertreten durch den Cardinal Camerlengo). In allem Einzelnen ihrer Wirksamkeit verfährt sie aber durchaus frei und selbständig; die Wahlen ihrer Mitglieder und ihrer sämmtlichen Beamten, ihre Beschlüsse, die von ihr ertheilten Anerkennungen u. s. w. bedürfen in keiner Weise einer höheren Bestätigung. Die Akademie besteht aus 72 ordentlichen Mitgliedern *(Accademici di merito)*, nämlich je 12 in Rom ansässigen Historienmalern, Bildhauern und Architekten, 20 Auswärtigen dieser drei Fächer, und je 4 Portraitmalern, Landschaftsmalern, Stein- oder Stempelschneidern und Kupferstechern (Einheimische und Auswärtige zusammengenommen). Den ordentlichen Mitgliedern werden Ehrenmitglieder *(Accademici di onore)* in unbeschränkter Zahl zugesellt. Aus den ordentlichen Mitgliedern wird ein Ausschuss *(Consiglio)* zur Verwaltung der gesammten akademischen Angelegenheiten gewählt; derselbe besteht aus 24 Mitgliedern (je 8 Historienmalern, Bildhauern und Architekten). Eins dieser 24 Mitglieder bekleidet, stets auf Jahresfrist, das Amt des Präsidenten; ihm zur Seite steht sein designirter Nachfolger, der Vice-Präsident, der gelegentlich durch den jedesmaligen Expräsidenten vertreten wird. Zwei Sekretaire sind mit der Geschäftsführung beauftragt: ein aus den Mitgliedern des Consiglio auf je drei Jahre gewählter, sogenannter *Segretario del Consiglio* (was aber mehr nur eine Ehrenstelle zu sein scheint), und der eigentliche Beamte für diesen Behuf, der sogenannte *Segretario dell' Accademia*. Zur Specialaufsicht über den ordnungsmässigen Gang der Verwaltung dienen 6 Censoren, die aus den Mitgliedern des Consiglio auf je 3 Jahre gewählt werden. Monatlich finden sowohl Sitzungen des Consiglio, als General-Sitzungen der Akademie statt. Für die Ernennung der sämmtlichen eben genannten Beamten, für die der Lehrer der akademischen Kunstschule, sowie der untergeordneten Beamten und für die Ernennung der ordentlichen Mitglieder der Akademie findet stets eine Vorwahl im Consiglio statt, die sodann durch eine Wahl in der Generalversammlung der Akademie bestätigt werden muss. Nur die Mitglieder des Consiglio werden im Consiglio allein, aber aus dem Corps der ordentlichen Mitglieder der Akademie erwählt. Bei den Wahlen im Consiglio entscheidet einfache Stimmenmehrheit, bei denen in der Generalversammlung sind $^2/_3$ der Stimmen für die Gültigkeit der Wahl erforderlich. — Als einen eigenthümlichen Ehrenposten führen die Statuten noch den eines „*Principe dell' Accademia di San Luca*“ an, der damals an Canova auf Lebenszeit verliehen war.

Der Sorge der Akademie ist zunächst die Leitung einer Kunstschule übergeben, deren Lehrer sie, wie eben bemerkt, selbständig ernennt. Der

Unterricht an derselben wird durch 3 Professoren der Malerei (im Zeichnen nach Vorlegeblättern, nach der Antike, nach dem Nackten und in einer Theorie der Composition und des Colorits), durch 2 Professoren der Bildhauerei, 3 Professoren der Architektur und je einen Professor der Geometrie und Perspektive, der Anatomie, der Mythologie und der Geschichte ertheilt. Alle sechs Monate und alle Jahre finden unter den Schülern kleinere und grössere Concurrenzen statt, bei denen silberne und goldne Medaillen ertheilt werden.

Zur Förderung der Kunst im Allgemeinen dienen die der Leitung der Akademie übergebenen grossen öffentlichen Concurrenzen, die alle drei Jahre stattfinden und auf dem Kapitol gefeiert werden. Sie umfassen, wie es scheint, gleichzeitig die drei Künste der Malerei, Bildhauerei und Architektur, wechseln aber so, dass die Aufgabe das eine Mal heilige, das andre Mal wetliche Gegenstände betrifft. Die Aufgaben werden ein Jahr vor dem, zur Ablieferung der Concurrenzarbeiten bestimmten Termin öffentlich bekannt gemacht. Vorläufige Concurrenzen finden hiebei nicht statt; wohl aber müssen sich die Concurrenten nachträglich, — ehe die Akademie zum Urtheil schreitet, — einer sechsstündigen Concurrenz im abgeschlossenen Raume unterwerfen. Die Sieger erhalten goldene Medaillen von je 50 oder 25 Zecchinen (158 Thlr. 20 Sgr. oder 79 Thlr. 10 Sgr.) an Werth.

Ferner ist die Akademie mit der Sorge für die Conservation der im Kirchenstaat befindlichen öffentlichen Kunstdenkmäler des Alterthums beauftragt. Ihre desfallsigen Berichte gehen an den Cardinal Camerlengo. — Endlich ist ihren Mitgliedern in gerichtlichen Streitsachen, in denen es sich um Kunstgegenstände handelt, das ausschliesslich competente sachverständige Gutachten vorbehalten, wobei nur für architektonische Verhandlungen gelegentliche Ausnahmen verstattet sind.

Die Verfassung der Akademie S. Luca bildet hienach den entschiedenen Gegensatz gegen die deutschen akademischen Einrichtungen. Während dort, in Rom, der Begriff der Akademie in der Genossenschaft der Mitglieder geradehin aufgeht, während diese Genossenschaft vollkommen selbständig dasteht und ihr Ausschuss, das Consiglio, nur das Organ bildet, durch welches sie handelt, werden bei unsern Akademieen der Direktor oder Präsident, der Rath oder Senat, sowie das gesammte Personal der Lehrer und anderweitigen Beamten von der Staatsregierung ernannt, handelt also die Regierung durch das Organ dieser Personen, und bildet die Ernennung zum „Mitgliede der Akademie“ in der Regel nur eine, vom Senat oder akademischen Rath ausgehende und von der Regierung bestätigte Ehrenauszeichnung, ohne dass dieselbe irgend einen positiven Einfluss auf die Wirksamkeit der Akademie gewährte. [1])

Die Akademieen von Mailand und Venedig.

Die Akademieen von Mailand und Venedig haben beide (wie aus ihren mit seltener Klarheit und Sorgfalt abgefassten Statuten vom Jahre

[1]) Nur bei der Akademie von Berlin — nach ihrer bisherigen Verfassung — ist seit funfzehn Jahren die Einrichtung getroffen, dass die Wahl zum „Mitgliede der Akademie“ durch die Mitglieder selbst, obgleich auch keineswegs in unbedingter Weise, erfolgt.

1842 hervorgeht) eine vollkommen gleiche Verfassung. Die letztere bildet auch hier den entschiedensten Gegensatz gegen die Verfassung der Akademie S. Luca. Beide Anstalten stehen unter genauster Aufsicht und Controle des Staats; jede Anstellung, jede Wahl, jede sonstige Bestimmung hängt von der Genehmigung der Regierung ab. Die Leitung der akademischen Angelegenheiten ist einem *Consiglio accademico* übergeben, welches aus dem Präsidenten (der sich „durch Liebe zu den Künsten und erwiesene Geschicklichkeit in der Leitung von Geschäften auszeichnen soll"), 6 ausserordentlichen Mitgliedern (gebildeten Kunstfreunden) und 22 ordentlichen Mitgliedern (den sämmtlichen aktiven Professoren der Akademie und andern ausgezeichneten Künstlern) besteht. Ausserdem behalten die emeritirten Professoren ihren Sitz im Consiglio. Wenn im Consiglio ein Platz vacant wird, so macht dasselbe seine Vorschläge zur Wiederbesetzung der Stelle. Dasselbe wählt ferner, unter Vorbehalt der höheren Genehmigung, künstlerische und Ehrenmitglieder in unbeschränkter Zahl, denen aber im Consiglio weder Sitz noch Stimme zukommt, die somit auch auf die Akademie in keiner Art einen positiven Einfluss ausüben. Der akademische Unterricht wird unter Aufsicht des Consiglio in zwei Sectionen: für Malerei, Bildhauerei und Kupferstich und für Architektur, ertheilt, in beiden von den Elementen beginnend und bis zur höheren Entwickelung durchgeführt, doch, wie es allen Anschein hat, ohne eigentlichen Atelier-Unterricht. Bei Vacanzen in den Lehrstellen und übrigen Beamtungen der Akademie werden öffentliche Aufforderungen zur Bewerbung um die erledigten Stellen erlassen; die Akademie prüft die Bewerber und macht der Regierung ihre Vorschläge zur Wahl. Unter Leitung der Akademie finden drei Gattungen von Concurrenzen statt: Concurrenzen erster Classe, alle zwei Jahre eintretend, an denen jeder im österreichischen Kaiserstaat ansässige Künstler Theil nehmen kann und bei denen goldne Medaillen vertheilt werden; Concurrenzen zweiter Classe für die Schüler der Akademie, jährlich und mit Vertheilung silberner Medaillen; und Concurrenzen zur Gewinnung eines Stipendiums für einen dreijährigen Aufenthalt in Rom. Unter den bei letzteren gestellten Anforderungen kommen in sämmtlichen Kunstfächern eigenthümlicher Weise auch schriftliche und mündliche Examina vor. Das Stipendium beträgt jährlich 2400 österreichische Lire (556 Thlr. 24 Sgr.), wobei ausserdem zur Hinreise, wie zur Rückreise, jedesmal noch 300 fl. (240 Thlr.) bewilligt werden. Jede der beiden Akademieen steht, neben den sonst nöthigen Unterrichtsmitteln, noch mit einer öffentlichen Kunstsammlung, die ebenfalls zur Ausbildung der Schüler benutzt wird, in unmittelbarer Verbindung. Der Conservator und der Custos dieser Sammlungen werden im Etat der betreffenden Akademie mit aufgeführt.

Der Etat der Akademie von Mailand beträgt

an Gehalten:	18,440 fl.	=	12,764 Thlr.	19 Sgr.
an sonstigen Ausgabe-Titeln:	18,000 östr. Lire	=	4142 „	20 „
	in Summa also		16,907 Thlr.	6 Sgr.

Der Etat der Akademie von Venedig beträgt

an Gehalten:	16,820 fl.	=	11,706 Thlr.	21 Sgr.
an s. Ausg.-T.:	14,000 östr. L.	=	3248 „	— „
	in Summa		14,954 Thlr.	21 Sgr.

Die Akademie von Florenz.

Die Akademie von Florenz besteht — abweichend von den meisten Anstalten der Art — aus drei wesentlich verschiedenen Theilen oder Classen: der Classe für bildende Künste, der Classe für Musik und Deklamation und der Classe für mechanische Künste. Jede derselben steht unter einem besondern Director, dem ein Unter-Director und ein Sekretair zugesellt sind. Der gesammten Akademie ist ein Präsident vorgesetzt, der jedoch in den Sitzungen, obgleich er dieselben leitet, kein Votum hat, und der mit seinen Unterbeamten die äusseren Geschäfte der Akademie besorgt. Jede Classe bildet eine selbständige Unterrichtsanstalt, und befindet sich bei jeder derselben eine Anzahl sogenannter *Accademici Professori*, die den sogenannten „ordentlichen Mitgliedern" andrer Akademieen parallel stehen. Sämmtliche *Maestri* der Akademie (d. h. ohne Zweifel die angestellten Lehrer) sind als solche *Accademici Professori*, die übrigen werden — wie auch die *Accademici Onorarj* — von dem *Corpo Accademico* gewählt, wobei eine Vorwahl in der Classensitzung statt findet und eine Wahl in der Gesammtsitzung der Akademie den Ausschlag giebt. Bei beiden Wahlen sind $^2/_3$ der Stimmen zur Entscheidung nöthig. Die Hauptthätigkeit der *Accademici Professori* scheint sich auf die Abgabe des Urtheils bei den akademischen Concurrenzen zu beschränken. — Das Reglement (vom Jahre 1813) giebt über die eben angedeuteten Principien der Verfassung der Akademie im Uebrigen keine sonderlich klare Auskunft. Die Anstellungen der Lehrer und Beamten scheinen durchaus von Seiten der Regierung zu erfolgen und den *Accademici Professori* kein weiterer unmittelbarer Einfluss auf das Institut zuzustehen. Die Verbindung der drei, — in sich so verschiedenen Classen zu einem Gesammtinstitut scheint nur theils durch die gemeinschaftliche oberste Verwaltung von Seiten des Präsidenten, theils durch die Gesammtsitzung des *Corpo Accademico* hervorgebracht. Wenn gegen das Erstere kein besondres Bedenken zu erheben sein dürfte, so scheint das Letztere insofern doch nicht unbedenklich, als die Gesammtsitzungen wesentlich Wahlsitzungen sind und somit beispielsweise der Mechaniker das Recht hat, über die Fähigkeiten des Musikers, der Musiker über die des Architekten u. s. w. abzuurtheilen.

Der Unterricht in der Classe für die bildenden Künste verbreitet sich über alle Zweige der letzteren, von den Elementen bis zur höheren technischen und theoretischen Ausbildung, ohne aber, wie es scheint, auch hier in wirklichen Atelierunterricht überzugehen. Ansehnliche Kunstsammlungen sind hiezu auch mit dieser Akademie verbunden. Die Concurrenzen sind wiederum dreifach: kleinere, halbjährlich stattfindende, für die Schüler; grössere, alle drei Jahre, für Jedermann; und Concurrenzen für die Gewinnung eines Stipendiums zum Aufenthalt in Rom. Das letztere wird auf vier Jahre ertheilt und beträgt jährlich 1600 Francs.

Sehr eigenthümlich ist die, cap. II., art. XXII. der Statuten bezeichnete ausserordentliche Concurrenz, die alle vier Jahre stattfinden soll. In dieser werden Gegenstände aus der florentinischen Geschichte zur Aufgabe gestellt, und zwar abwechselnd, das eine Mal für Maler, das andre Mal für Bildhauer. Der Preis ist mindestens 8000 Francs. Zur Theilnahme an dieser Concurrenz sollen übrigens nur toskanische Künstler zugelassen werden.

Die Akademie von London.

Die königliche Kunst-Akademie zu London ist lediglich nur eine Privat-Gesellschaft und bildet als solche wiederum eine sehr eigenthümliche Erscheinung. Sie steht zwar unter dem Schutze des Monarchen, der auch die Diplome ihrer Mitglieder unterzeichnet und ihre sonstigen Beschlüsse sanctionirt; aber der Monarch handelt hier nur als höchster Quell der Ehre, nicht als Haupt der Staatsregierung. Die Akademie empfängt von der letzteren keine Geld-Unterstützung, ist von ihr auf keine Weise abhängig, hat keine Pflichten gegen dieselbe, hat aber auch keine officielle Geltung vor der Regierung, und nur der Schutz des Monarchen sichert ihr die äussere achtungsvolle Stellung, deren sie sich erfreut.

Die Akademie besteht aus 40 ordentlichen, allein stimmberechtigten Mitgliedern, 20 Associaten und 6 Ueberzähligen (Kupferstechern, die nicht Mitglieder werden können). Die Leitung ihrer Angelegenheiten ist einem akademischen Rath (*Council*) übergeben; der letztere besteht aus 8 Mitgliedern, von denen die Hälfte jährlich ausscheidet und durch neue Wahl ersetzt wird, und aus einem Präsidenten, der sein Amt stets auf Jahresfrist verwaltet. — Die wichtigste Thätigkeit der Akademie besteht in der Einrichtung öffentlicher Kunstausstellungen, deren Ertrag ihre einzige Einnahme bildet. Die letztere ist aber so bedeutend und so wohl verwaltet, dass sich ihr Vermögen gegenwärtig auf 70,000 Pfund Sterling belaufen soll. Die Zinsen derselben werden theils zu Pensionen für die Mitglieder der Akademie und deren Wittwen, theils für die Zwecke des von der Akademie geleiteten öffentlichen Kunst-Unterrichts verwandt. — Dieser Unterricht hat indess nur einen sehr mässigen Umfang. Er besteht in sogenannten „Schulen" zum Zeichnen nach der Antike und dem lebenden Modell, in der Eröffnung der Gelegenheit zur Uebung im Malen nach den vorhandenen Mustern, und in der Einrichtung von Lehrvorträgen über Malerei, Sculptur, Architektur, Perspective, Anatomie. In jedem dieser Lehrfächer werden aber jährlich nur sechs Lectionen gehalten. Ausserdem finden jährlich Concurrenzen der Schüler in den obigen Uebungsfächern statt, wobei silberne Medaillen vertheilt werden, sowie alle zwei Jahre Concurrenzen für Compositionen in der Malerei, Bildhauerei und Architektur, wobei der Sieger in je einem dieser Fächer eine goldene Medaille erhält.

---

4. Ueber die Einrichtungen zur Conservation der Kunst-Denkmäler in Frankreich und Belgien.

Französische Verhältnisse im Allgemeinen.

Das Interesse für die einheimischen Kunstdenkmäler der Vorzeit, — wenigstens für die der Zahl nach so höchst überwiegenden Denkmäler des Mittelalters, ist in Frankreich noch jung; nur erst seit einer kurzen Reihe von Jahren hat sich dasselbe zu bethätigen vermocht. Aber es haben

sich daraus in dieser kurzen Frist bereits höchst glänzende und anerkennungswerthe Erfolge entwickelt. Es scheint, dass der leidenschaftliche Ungestüm, mit dem man bei der grossen Revolution des vorigen Jahrhunderts alle Zeugen vergangener historischer Verhältnisse zu beseitigen strebte, auch in dieser Beziehung eine um so lebhaftere Reaction hervorgebracht hat. Die Maassregeln der Regierung, die von Seiten der Kammern erfolgten Bewilligungen, die Wirksamkeit der Communen, die Thätigkeit einer sehr grossen Anzahl freier Vereine, das Mitstreben der einzelnen Gebildeten des Volkes, Alles vereinigt sich, um auf grossartige Weise wieder gut zu machen, was eine nähere oder fernere Vergangenheit verschuldet hat. Als ein besonders günstiger und nicht genug zu schätzender Vortheil ist hierbei der Umstand hervorzuheben, dass diese Betrebungen gleich von vorn herein dem Einflusse des Dilettantismus (der anderwärts diesen Angelegenheiten so häufig eine schiefe Richtung gegeben hat) entzogen und auf entschieden wissenschaftlicher Grundlage ins Leben geführt sind.

Der „*Cours d'antiquités monumentales*" (6 Bände und Atlasse) des Herrn de Caumont zu Caen bildet seit dem Jahre 1830 die sichere Basis für alle weiteren Forschungen auf diesem Gebiet; wie der Verfasser selbst seit dieser Zeit in der eingeschlagenen Richtung mit hingebender Ausdauer fortgewirkt hat, so sind viele Andre seinem Beispiele gefolgt, und hat das gründliche Verständniss der Denkmäler und das thätige Interesse für dieselben unter den Gebildeten Frankreichs immer mehr Raum gewonnen. Die Absichten der Regierung sind hiedurch in günstiger und nachhaltiger Weise gefördert worden.

Die Thätigkeit der Regierung für das in Rede stehende Interesse ist zwiefacher, verschiedener Art. Theils hat diese Thätigkeit einen scientifischen Zweck, indem sie die Bekanntmachung und das Studium der Denkmäler, sowie die Verbreitung derjenigen Kenntnisse fördert, welche zu ihrem Verständniss überhaupt erforderlich sind; theils ist sie eine administrative, der Conservation und Restauration der Denkmäler unmittelbar gewidmet. Dem Organismus der französischen Staatsbehörden gemäss ressortiren diese verschiedenen Thätigkeiten von verschiedenen Ministerien: die scientifische vom Ministerium des öffentlichen Unterrichts, die administrative vom Ministerium des Innern (für besondere Fälle auch vom Cultus-Ministerium). Für jeden dieser Zwecke ist, bei dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts, wie bei dem des Innern, eine besondere Commission gebildet und zwar so, dass jede diesser beiden Commissionen ihre speciellen Zwecke unabhängig von der andern befolgt. Doch hat sich in der Praxis naturgemäss ein Hinüberspielen des Zweckes der einen Commission in den der andern gebildet, da theils die wissenschaftliche Untersuchung unmittelbar zur Sorge für die Erhaltung der Gegenstände, denen diese Untersuchung gewidmet war, führen musste, theils die Maassregeln zur Conservation und Restauration jedesmal von einer wissenschaftlichen Begründung ausgehen mussten.

Wirksamkeit der französischen Regierung für scientifische Zwecke.

Die dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts untergeordnete Commission führt den Namen „*Comité historique des arts et monumens*" und

gehört zu den fünf Comités, welche zur Erforschung und Veröffentlichung der unedirten, zur Geschichte Frankreichs bezüglichen Dokumente bestimmt sind. Die erste Gründung dieser Comités fällt in das Jahr 1834 und ist das Werk Guizot's, als damaligen Ministers des öffentlichen Unterrichts; im Jahre 1837 erhielten sie durch den Grafen von Salvandy die Einrichtung, die sie noch gegenwärtig haben. Hienach sind sie mit dem *Institut de France* („*qui est et doit rester la clef de voûte des établissemens scientifiques et littéraires de la France*"), und zwar nach ihrer Bestimmung mit je einer der fünf Abtheilungen desselben, — das in Rede stehende Comité also mit der *Académie des beaux-arts*, — in Verbindung gesetzt. Die Zahl der ordentlichen, in Paris ansässigen Mitglieder des einzelnen Comités soll sich auf 12 bis 15 belaufen (was aber bei dem in Rede stehenden Comité gegenwärtig beträchtlich überschritten ist); einige Mitglieder müssen der entsprechenden Akademie angehören und werden bei Erledigung ihres Platzes durch unmittelbare Wahl seitens der Akademie wieder ersetzt; die übrigen Mitglieder ernennt der Minister auf den Vorschlag des Comités. Ausserdem werden auswärtige Mitglieder, — sogenannte „*Membres non résidens*", welche bei ihrer Anwesenheit in Paris an den Sitzungen Theil zu nehmen berechtigt sind, — sowie Correspondenten ernannt, und zwar sowohl *Correspondans nationaux*, als *Correspondans étrangers*, die letzteren desshalb, um durch sie je nach Gelegenheit und Bedürfniss über die betreffenden Verhältnisse französischer Cultur zum und im Auslande Aufschluss erhalten zu können. (Die Anzahl der Correspondenten des in Rede stehenden Comités ist sehr beträchtlich.) Jedem Comité ist ein besonderer Sekretair zugesellt, der in den Sitzungen die Protocolle führt, die Correspondenz und das Rechnungswesen besorgt und die Publicationen überwacht; der Sekretair allein bezieht für seine Thätigkeit ein Gehalt. Alle Correspondenz geht durch das Ministerium. Die Sitzungen finden in dem Zeitraum vom 1. November bis zum 30. Juni alle vierzehn Tage statt. Für die Publikationen ist jedem Comité ein ansehnlicher Fonds aus der Staatskasse überwiesen.

Die Aufgabe des *Comité historique des arts et monumens* ist die Erforschung Alles dessen, was die Geschichte der Kunst in Frankreich im weitesten Umfange berührt, wobei neben der allerdings vorherrschenden Rücksicht auf die Geschichte der Architektur und der bildenden Kunst im engeren Sinne, auch die Geschichte der Musik und Orchestik (der Tänze, Processionen u. dergl.) nicht ausgeschlossen ist. Hiebei kommt es zunächst und vorzugsweise auf eine genaue Kenntniss des vorhandenen Vorraths, d. h. auf die Ausführung einer möglichst umfassenden Inventarisation sämmtlicher französischen Kunstdenkmäler, welcher Art und Beschaffenheit dieselben auch sein mögen, an. Zu diesem Behuf ist von dem Comité ein Formular mit 64 Frage-Artikeln (in Bezug auf Denkmäler gallischen, römischen und mittelalterlichen Ursprungs) aufgesetzt und dasselbe an die sämmtlichen Communen des Staates, und zwar durch Vermittelung der betreffenden Behörden, an die Pfarrer, die Maires, die Steuereinnehmer und die Schulvorsteher, sowie ausserdem an die Correspondenten und an diejenigen Männer, die sonst für diese Sache Interresse haben, zur Ausfüllung vertheilt worden. Jeder Empfänger ist gebeten, das Formular selbständig auszufüllen, so dass man die verschiedenen Angaben über einen Ort stets mit einander controliren kann. Wie es sich mit der Redaktion dieser Arbeit verhalten wird, die voraussichtlich einen sehr bedeutenden Kraft-

aufwand erfordern und um so schwieriger werden dürfte, als auf eine sehr verschiedenartige Auffassung der Formulare zu rechnen ist, weiss ich nicht anzugeben. Mir wurde gesagt, dass bis jetzt allerdings oft sehr ungenügende Ausfüllungen, doch aber immer mancherlei interessante Notitzen eingegangen seien; auch fänden sich zuweilen geeignete Personen, welche die ausgefüllten Formulare eines Kreises, selbst eines Departements, mit dessen Denkmälern sie persönlich vertraut seien, durchgingen, berichtigten und weiter ausfüllten, was ohne Zweifel die erwünschteste Vorarbeit zu einer angemessenen Redaction des grossen Ganzen ist. Ueberhaupt soll die Vertheilung der Formulare schon an sich sehr anregend auf das Interesse für die Denkmäler gewirkt haben.

Das Comité ist indess bei der blossen Austheilung dieser Formulare nicht stehen geblieben, sondern hat auch anderweitig in möglichst umfassender Weise darauf hingewirkt, das Verständniss der Denkmäler im Allgemeinen und hiedurch zugleich die richtige Auffassung der in den Formularen enthaltenen Fragepunkte zu fördern. Zu diesem Behuf ist eine Anzahl sogenannter „Instructionen" ausgearbeitet worden, welche eine gründlich wissenschaftliche und zugleich leicht verständliche Unterweisung über die geschichtliche Bedeutung der Denkmäler enthalten und denen durch zahlreich beigefügte bildliche Darstellungen, namentlich durch in den Text eingedruckte Holzschnitte, eine genügende Anschaulichkeit gegeben ist. Die bis jetzt herausgegebenen Instructionen betreffen: die vorchristlichen Denkmäler, die kirchliche Architektur des Mittelalters, die Militär-Architektur des Mittelalters (den Burgbau), die Musik des Mittelalters und die christliche Iconographie (die letztere, von Didron gearbeitet, als ein Werk von sehr ansehnlichem Umfange). Diese Instructionen sind auf Kosten des Comité's gedruckt und an alle öffentlichen Bibliotheken und Lehranstalten, an sämmtliche Mitglieder und Correspondenten, sowie an Jeden, der für diese Sache ein lebendiges Interesse nimmt, unentgeltlich vertheilt worden. — In derselben Richtung ist man bemüht, durch die Abhaltung öffentlicher Lehrvorträge zu wirken. In Paris sind auf Veranlassung des Comité's verschiedene Vorträge solcher Art „über die nationale Archäologie", namentlich über die Architektur und über Sculptur und Malerei (durch A. Lenoir und Didron) zu Stande gekommen. In den Departements hat dies mehrfache Nachfolge gehabt; besonders sind an verschiedenen theologischen Seminarien bereits förmliche Lehrstühle für christliche Archäologie eingerichtet worden.

Die bisher bezeichnete Thätigkeit des Comité's ist aber nur als eine vorbereitende zu betrachten. Seine Haupt-Tendenz ist auf die Beschaffung einer umfassenden monumentalen Statistik Frankreichs gerichtet, welche man nach grossartigstem Maassstabe ins Leben zu rufen beabsichtigt. Ob die vollständige Ausführung, trotz der ausserordentlichen Bewilligungen, die dem Comité zu Theil geworden sind, trotz des moralischen Einflusses, den dasselbe bereits erreicht hat, möglich sein wird, muss ich dahingestellt sein lassen. Man scheint nemlich nichts Geringeres zu beabsichtigen, als dieser Statistik die Form einer vollkommen zureichenden und ihrem Zweck entsprechenden bildlichen Herausgabe sämmtlicher Denkmäler Frankreichs, mit Hinzufügung des erforderlichen erläuternden Textes, zu geben. Das Comité hat sich freilich von vorn herein überzeugt, dass die Mittel, über welche es zu gebieten hat, an sich zu einer so kolossalen Arbeit bei Weitem nicht ausreichen würden; man hat

sich desshalb vorläufig begnügt, die Publication einzelner dahin einschlagender Arbeiten, gewissermaassen als Musterbeispiele, zu bewerkstelligen, indem man die Ausführung andrer, derselben Tendenz angehöriger Werke, — ich weiss nicht, von welcher Seite, erwartet. Indess verdienen schon diese Publicationen in der wahrhaft classischen, von allem Dilettantismus freien Weise ihrer Ausführung die vollkommenste Anerkennung. Bisher sind hievon erschienen: „*Statistique monumentale de Paris*“ (die funfzehn ersten Lieferungen, 105 Blätter in Folio); „*Monographie de la Cathédrale de Chartres*“ erste Lieferung, 8 Blatt in Fol.; und „*Peintures de l'église de St. Savin, département de la Vienne*“ (erste Lieferung, 10 Blatt in Fol. mit farbigen Lithographieen nach Wandgemälden des elften Jahrhunderts). Auch diese Arbeiten werden auf Kosten des Comité's herausgegeben und unentgeltlich vertheilt, wenn natürlich auch minder zahlreich als die Instructionen.

Die grosse monumentale Statistik, deren umfassende Veröffentlichung doch etwas illusorisch sein dürfte, wird aber gleichzeitig in einer mehr praktischen und nicht minder erfreulichen Weise ins Leben gerufen. Dies geschieht durch ein „archäologisches Archiv“, welches bei dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts eingerichtet ist und zu jeder Zeit öffentlich zugänglich sein soll. Das Archiv besteht aus allen bildlichen Aufnahmen von Denkmälern und den schriftlichen Berichten über solche, die auf Veranlassung des Ministers gefertigt und eingereicht sind, aus den von dem Ministerium ausgegangenen Publicationen, aus allen dahin einschlagenden Werken, die von einzelnen Gelehrten oder wissenschaftlichen Vereinen eingesandt sind, und aus denjenigen, welche das Ministerium auf den Vorschlag des Comité's angekauft oder durch Subscription gefördert hat.

In andrer, ebenfalls umfassender Weise wird das Comité durch die eigentliche Sorge für die Denkmäler in Anspruch genommen. Ich habe schon angedeutet, dass dasselbe, indem es von dem Vorhandensein und von der historischen und stylistischen Beschaffenheit der Denkmäler Kenntniss nimmt, nothwendig auch dahin geführt wird, ihre gegenwärtige Beschaffenheit zu berücksichtigen und sich ihre Erhaltung überhaupt, sowie zugleich die Erwägung der Mittel, welche zur möglichst angemessenen Conservation und Restauration führen können, angelegen sein zu lassen. Durch die Berichte der Correspondenten gewinnt das Comité in diesen Angelegenheiten einen umfassenden Ueberblick und stellt erforderlichen Falls bei dem vorgeordneten Ministerium die Anträge zur weiteren Veranlassung dessen, was als wünschenswerth erschienen ist.

Einen Ueberblick endlich über die gesammte Thätigkeit des Comité's und eine fortlaufende Vermittelung zwischen demselben und den Correspondenten, sowie dem für diese Angelegenheiten interessirten grösseren Publikum gewährt ein von dem Comité herausgegebenes „*Bulletin*“, welches in etwa zweimonatlichen Heften erscheint. Dasselbe enthält das Protokoll jeder einzelnen Sitzung nebst genauer Angabe aller eingegangenen Schreiben und Arbeiten, wobei gelegentlich der Inhalt derselben näher angegeben oder, in besonders wichtigen Fällen, auch wörtlich mitgetheilt wird. Ueberhaupt bildet das Bülletin das eigentliche Organ des Comité's; je nach den Umständen spricht man sich hier dem Publikum gegenüber in Betreff der zu befolgenden Tendenzen aus, sucht man den Eifer für die Angelegenheiten der Denkmäler durch lebhafte Anerkennung

dessen, was von den Einzelnen geschehen ist, rege zu erhalten oder zu erhöhen, und benutzt man namentlich jede Gelegenheit, um die Conservation der Denkmäler und die hiezu erforderlichen angemessenen Maassregeln zu befördern. Wie bei den Instructionen, so ist auch bei dem Bülletin für eine möglichst umfassende Verbreitung gesorgt.

Da die Wirksamkeit des Comité's sich zugleich durch einen Blick auf die Persönlichkeit der Mitglieder näher veranschaulicht, so setze ich schliesslich die Liste der in Paris ansässigen Mitglieder nach dem *Almanach roy. et nat.* von 1844 hieher:

Graf de Gasparin, Pair von Frankreich, Präsident des Comité's; A. Leprévost, Mitglied des Instituts; Ch. Texier, Archäolog; Barre, Medailleur; Victor Hugo, Pair, Mitglied des Instituts; Ampère, Professor am *Collége de France;* A. Lenoir, Architekt; Mérimée, Mitglied des Instituts, *Inspecteur des monumens historiques* (als solcher aber dem Ministerium des Innern untergeordnet); Vitet, Staatsrath, Deputirter; Lenormant, Conservator der Königl. Bibliothek, Mitglied des Instituts; Ary Scheffer, Maler; Delécluze, Kunstgelehrter; Graf de Montalembert, Pair; Graf de Bastard; Baron Taylor, *Inspecteur général des beaux-arts;* Graf Léon de Laborde, Mitglied des Instituts; Bottée de Toulmon, Bibliothekar des *Conservatoire de musique;* Schmit, *Maître des requêtes* im Staatsrath[1]); Héricart de Thury, *Inspecteur général des mines;* Sainte-Beuve, Conservator der *Bibliothèque Mazarine;* Graf de Salvandy, Mitglied des Instituts (vor seiner Ernennung zum Minister); Marquis de Lagrange, Deputirter; Varcollier, Büreauchef bei der städtischen Verwaltung für das artistische Departement; Grillon, Mitglied des *Conseil-général* im Departement der Seine; de Saulcy, Mitglied des Instituts; Didron, Sekretair des Comité's.

Noch füge ich hinzu, dass Herr Didron ein selbständiges archäologisches Journal unter dem Titel „*Annales archéologiques*“ begonnen hat, zu dessen Bearbeitung und Durchführung ihm seine Stellung zum Comité (wenn das Journal auch keinen offiziellen Charakter hat) doch die reichlichsten Mittel bietet. Das Journal, in monatlichen Heften erscheinend, ist der gesammten Archäologie, vornehmlich aber der christlichen, gewidmet. Conservation und Studium der Monumente bilden die beiden Hauptkapitel des Inhalts; zugleich aber ist — charakteristisch für die Reaction, welche in Frankreich immer mehr Einfluss zu gewinnen strebt, — darauf Bedacht genommen, auch der Gegenwart Musterbilder für neu auszuführende kirchliche Gebäude im Charakter der alten, und zwar ganz speziell im Style des dreizehnten Jahrhunderts, zu geben.

Wirksamkeit der französischen Regierung in administrativer Beziehung.

In Betreff der technischen Ausführung ressortiren die Angelegenheiten der Conservation und Restauration der Kunstdenkmäler, wie ich schon

[1]) Hr. Schmit hat sich durch die Herausgabe eines „*Nouveau manuel complet de l'architecte des monuments religieux*“ verdient gemacht. Dies Buch ist besonders dadurch wichtig, dass es eine Zusammenstellung der sämmtlichen erheblicheren Verfügungen enthält, die in Frankreich in Betreff der Conservation und Restauration der Denkmäler erlassen sind. Diese Uebersicht ist für die Entwickelungsgeschichte der betreffenden Angelegenheit und für ihre Detailausführung in Gemässheit der besonderen französischen Verhältnisse sehr belehrend.

oben bemerkte, von dem Ministerium des Innern, zum Theil aber auch vom Cultus-Ministerium.

Die Betheiligung des letzteren betrifft die Diöcesan-Gebäude, d. h. die Kathedralkirchen und die erzbischöflichen und bischöflichen Paläste und Seminarien, indem diese nemlich in Frankreich als Staats-Besitzthum gelten und als solches unter der unmittelbaren Aufsicht der betreffenden Ministerial-Behörde stehen. Das Cultus-Ministerium verfügt vollkommen selbständig, wie über die sämmtlichen baulichen Angelegenheiten bei diesen Gebäuden, so auch über Alles, was zu ihrer Conservation oder Restauration, selbst im monumentalen Interesse, erforderlich ist, ohne sich — anomaler Weise — mit den zur Garantie der monumentalen Interessen anderweitig eingesetzten Behörden in Rapport zu setzen. Das erforderliche technische Gutachten ertheilt hiebei, wie über die allgemeinen baulichen Bedürfnisse, so auch über die, welche das monumentale Interesse unmittelbar berühren, das *Conseil général des bâtimens civils*, eine Behörde, die der Königlichen Ober-Bau-Deputation bei uns parallel steht und im Allgemeinen dieselben Functionen ausübt. Die Conservation und Restauration der Diöcesan-Gebäude ist somit, obgleich dieselben oft eine sehr grosse Bedeutung als Kunstdenkmäler haben, von den allgemeinen Maassregeln, welche für diese Zwecke in Frankreich bestehen, ausgenommen. Das jährliche Büdget des Cultus-Ministeriums für die betreffenden Bau-Angelegenheiten beläuft sich im Ganzen, wie mir mitgetheilt wurde, auf 2,500,000 Francs.

Im Allgemeinen hat in Frankreich der Begriff des „historischen Monuments“ eine positive, zu besondern Vorrechten führende Bedeutung gewonnen. Die historischen Monumente stehen — ähnlich zwar wie bei uns, aber ausdrücklicher und in mehr formulirter Weise — unter dem Schutze des Staates. Die Sorge für die Erhaltung und die Verwaltung der zu diesem Behuf bewilligten ordentlichen und ausserordentlichen Fonds ist dem Ministerium des Innern übergeben; die demselben untergeordnete historische Commission hat darüber zu entscheiden, welchem Gegenstande jener Begriff des historischen Monuments zukommt und inwieweit dasselbe etwa auf jene Fonds Ansprüche hat. Alles, was irgend als ein Erzeugniss nationaler Kunst, die urthümlichen Denkmäler der frühesten Vorzeit mit eingeschlossen, zu betrachten ist, jedes räumliche Monument, das sonst Beziehungen zur nationalen Geschichte hat, kann hiebei in Betracht kommen, gleichviel, ob es nur den Zweck des Denkmales hat oder ob es noch für anderweitige Bedürfnisse dient, ob es Eigenthum des Staates oder der Communen oder der Privaten ist. Bei den noch für anderweitige Zwecke dienenden Denkmälern tritt die eventuelle Verpflichtung des Staates zu ihrer Conservation aber natürlich nur insofern ein, als hiebei das monumentale Interesse berührt wird, während dasjenige, was jener anderweitigen Zwecke wegen bei ihnen vorzunehmen ist, den Nutzniessern zukommt, wie es z. B. bei den durch Kunstwerth oder Alterthum ausgezeichneten Parochialkirchen, die, im Gegensatz gegen die Diöcesangebäude, durchweg in den Besitz der Communen übergegangen sind, der Fall ist. Ebenso natürlich hat der Staat kein Recht, über Privatbesitzthum, sei es auch im monumentalen Interesse, irgend eine Verfügung zu treffen; aber die gesetzliche Bestimmung der Expropriation für Zwecke des öffentlichen Nutzens wird auch auf dieses Interesse angewandt.

Wie mir mitgetheilt wurde, beläuft sich das jährliche Budget für die Conservation und Restauration der „historischen Monumente" gegenwärtig auf die Summe von 600,000 Francs, mit Ausschluss der ausserordentlichen Credite, die je nach den Erfordernissen auf besondre Anträge von den Kammern für diesen Zweck bewilligt werden. Es wurde mir gesagt, dass neuerlich solcher Art für drei besondere Fälle der ausserordentliche Fonds von 2,500,000 Francs bewilligt worden sei. Ebenso wurde mir versichert, dass auch die Departemental- und Communal-Behörden im monumentalen Interesse bei vorkommenden Fällen oft sehr ansehnliche Zuschüsse zu bewilligen pflegten. Zur Verwaltung dieser Fonds ist im Ministerium des Innern ein besonderes, unter der *Direction des beaux-arts* stehendes Büreau, das der *Monumens historiques*, eingerichtet.

Zur näheren Realisirung der betreffenden Zwecke ist dem Ministerium zunächst ein *Inspecteur général des monumens historiques* zugeordnet, — Herr Mérimée, der diese Stelle schon seit vierzehn Jahren bekleidet. Der Inspecteur général hat die Verpflichtung, jährlich grössere Reisen zur Untersuchung der Denkmäler in den verschiedenen Theilen des Staates zu machen und dem Ministerium hierüber Bericht zu erstatten [1]). Diese Berichte bilden zunächst die Grundlage der zur Conservation der Denkmäler bestimmten Maassregeln. Um gleichzeitig jedoch zu einer möglichst umfassenden Kenntnissnahme des vorhandenen Denkmäler-Vorraths zu kommen, hatte man früher dasjenige Mittel angewandt, dessen sich zu gleichem Zwecke das dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts untergeordnete *Comité historique des arts et monumens* bedient: man hatte dieselben Frageformulare ausgetheilt und um deren Ausfüllung gebeten. Man hatte aber bald die Erfahrung gemacht, dass hier, wo es auf eine unmittelbare praktische Wirksamkeit abgesehen war, die Langwierigkeit und Unsicherheit einer solchen Einrichtung, — so nützlich dieselbe möglicher Weise auch für rein wissenschaftliche Zwecke erscheinen mochte, nicht passend sein konnte. Man ist desshalb von einer solchen Tendenz im Ministerium des Innern seit längerer Zeit bereits völlig abgegangen und strebt statt dessen, so viel als möglich nur die positiven Bedürfnisse, die sich zum behördenmässigen Einschreiten behufs der Conservation und Restauration der Monumente bemerklich machen, kennen zu lernen. Zu diesem Zwecke hat das Ministerium des Innern in den Departements eine Anzahl von Correspondenten (*Inspecteurs particuliers*) ernannt und denselben die Verpflichtung übertragen, sowohl von allen denjenigen „historischen Monumenten" des Departements, die ihnen bekannt werden, Nachricht zu geben, als die etwa erforderlichen Maassregeln zu ihrer Conservation oder Restaurationen anzuzeigen, als auch über die Ausführung der angeordneten Restauration zu wachen und darüber Bericht zu erstatten. Die Correspondenten reichen desshalb jährlich für gewöhnlich zwei Berichte ein, den einen im Frühjahr zur Anzeige der erforderlichen Arbeiten, den andern im Winter als Rechenschaft über das Geschehene. Man

[1]) Ein erheblicher Theil der von Hrn. Mérimée erstatteten Berichte ist von ihm als Material für weitere archäologische Forschungen für den Druck bearbeitet und in den folgenden Werken herausgegeben worden: *Notes d'un voyage dans le midi de la France* (1835); *Notes d'un voyage dans l'ouest de la France* (1836); *Notes d'un voyage en Auvergne* (1838); *Notes d'un voyage en Corse* (1840).

wählt hiezu gern Männer von einflussreicher Stellung, indem man zugleich darauf sieht, dass sie sowohl hinreichende archäologische Bildung haben, als auch Redlichkeit genug besitzen, um ihre Anträge aus keinen andern, als den rein sachlichen Gründen zu stellen. Ihre Thätigkeit ist unentgeltlich, und nur minder Vermögende von ihnen erhalten etwa für Reisekosten eine Entschädigung aus den Departemental-Fonds.

Es versteht sich von selbst, dass ausser dem *Inspecteur général* und den Correspondenten auch jede Behörde, und namentlich die Präfecten berechtigt sind, Anträge zur Conservation im monumentalen Interesse zu stellen. Ist ein Denkmal als „historisches Monument" anerkannt und soll über die zur Restauration desselben erforderlichen Maassregeln ein näherer Beschluss gefasst werden, so hat die Departemental-Behörde die erforderlichen Risse, Anschläge und erläuternden Berichte einzusenden. Hiebei sind stets drei Gesichtspunkte festzuhalten; die Berücksichtigung derjenigen Arbeiten, welche zur Erhaltung des Monuments unumgänglich nöthig sind, — derjenigen, welche zur Conservation im Allgemeinen als wünschenswerth erscheinen, — und derjenigen, welche mehr nur die Vervollständigung der Restauration betreffen, und zu deren Ausführung kein unmittelbares Bedürfniss vorliegt. Die Baubeamten werden für die vermehrte Arbeit, welche ihnen hieraus erwächst, gelegentlich (und je nach dem Umfange der Arbeit) aus Departemental-Fonds entschädigt. In einigen Departements sind zu diesem Behuf bereits besondere „*Architectes des monumens historiques*" angestellt; die Regierung wünscht lebhaft, dass solche Stellungen für sämmtliche Departements creirt werden mögen.

Die Ministerial-Beschlüsse gründen sich auf die Gutachten, welche in allen diesen Angelegenheiten von einer hiezu besonders ernannten, dem Ministerium untergeordneten Behörde ertheilt werden. Früher, und ehe die Angelegenheiten der Conservation überhaupt eine regulirte Gestalt gewonnen hatten, diente hiezu allein der *Inspecteur général des monumens historiques*; man hat sich jedoch überzeugt, dass man demselben hiedurch, namentlich den Departemental- und Lokal-Behörden gegenüber, eine zu grosse Verantwortlichkeit aufbürdete und dass eine mehr umfassende wissenschaftliche und ästhetische Behandlung, als solche durch einen Einzelnen geleistet werden kann, erforderlich war; auch war es, rücksichtlich der von den Kammern zu erbittenden Fonds, dem Ministerium höchst wünschenswerth, solche Personen mit in das Interesse der Conservation der Denkmäler zu ziehen, von denen sich ein wirksamer Einfluss auf die Deputirten erwarten liess. Aus diesem Grunde ist zu dem in Rede stehenden Zwecke die schon mehrfach erwähnte Commission, welche den Namen der „*Commission des monumens historiques*" führt und gegenwärtig aus den folgenden Mitgliedern besteht, gestiftet worden:

Der Minister des Innern, als Präsident; Vitet, Mitglied des Instituts, Staatsrath und Deputirter, als Vice-Präsident; Mérimée, Mitglied des Instituts, der *Insp. gén. d. m. h.*; Graf de Montesquiou, Pair von Frankreich; A. Passy, Unter-Staats-Sekretär, Deputirter; A. Leprevost, Mitglied des Instituts, Deputirter; de Golbéry, General-Procurator, Deputirter; Vatout, Präsident des *Conseil des bâtimens civils*, Deputirter; Denis, Deputirter; Graf de Sade, Deputirter; Graf Léon de Laborde, Mitglied des Instituts; Cavé, *Maître des requêtes, Directeur des beaux-arts* im Ministerium des Innern; Lenormant, Mitglied des Instituts; Baron Taylor, *Inspecteur général des beaux-arts*; Caristie, Mitglied des *Conseil des bâtimens*

civils; Duban, Architekt; Courmont, Chef des Büreaus *des monumens historiques*, als Sekretair der Commission.

Alle Anzeigen über Denkmäler, welche man der Bezeichnung als „historisches Monument" für würdig hält, alle Anträge auf Maassregeln zur Conservation oder Restauration und zur Bewilligung von Fonds zu diesem Behufe gehen durch das Ministerium, wenn die dazu erforderlichen Arbeiten vollständig eingereicht sind, an die Commission, und zwar zunächst an eins ihrer Mitglieder, welches darüber in der nächsten Sitzung Vortrag hält. Dann beräth die Commission und entscheidet durch Stimmenmehrheit, ob überhaupt das betreffende Denkmal der Klasse der „historischen Monumente" anzureihen, und ob eine Summe und welche auf dasselbe, nach Maassgabe der eingereichten Anschläge, aus dem betreffenden Budget zu verwenden ist. Der Sekretair führt hierüber das Protokoll und bearbeitet nach letzterem (als Büreau-Chef) den erforderlichen Ministerial-Erlass zur Zeichnung, vorerst durch den *Directeur des beaux-arts*, sodann durch den Minister. — Um hiebei aber principgemäss zu verfahren und nicht eine willkürliche Zersplitterung der Fonds zu veranlassen, ist die Commission naturgemäss verpflichtet, sich stets auf der Höhe der Wissenschaft und des allgemeinen, historisch nationalen Interesses zu halten. Ueber die Art und Weise, wie sie dies thut, wie sie überhaupt als Vertreter der hier bezüglichen nationalen Interessen auftritt, erstattet sie dem Ministerium in gewissen Zeitabschnitten besondere Berichte, die durch den Druck verbreitet und somit auch dem betheiligten Publikum zugänglich gemacht werden.

Als eine eigenthümliche Maassregel, von welcher einer der letzten dieser Berichte beiläufig Nachricht giebt, dürfte das Factum hervorzuheben sein, dass eine eigne Medaille geprägt ist, die als Zeichen vorzüglicher Anerkennung denjenigen Architekten, welche sich bei der Herstellung der Denkmäler besonders ausgezeichnete Verdienste erworben haben, ferner denjenigen Correspondenten, denen die Commission wegen gründlicher und folgereicher Mittheilungen besondern Dank schuldig ist, sowie denjenigen Personen, welche zur Erhaltung von Denkmälern besondre bedeutende Opfer gebracht, verliehen wird.

Bemerkungen über das Vorstehende.

Die umfassenden Einrichtungen, die solchergestalt von der französischen Regierung für die Pflege der Denkmäler getroffen sind, verdienen gewiss alle Anerkennung und Bewunderung. Doch haben sie noch etwas allzu Zerstreutes; entschiedener zusammengefasst, in schärferer Uebereinstimmung auf das erstrebte Ziel hingeführt, würden sie ohne Zweifel eine noch mehr folgenreiche Wirkung ausüben. Ich bin der Klage hierüber mehrfach in Paris begegnet; man hat selbst Anträge zur Abhülfe der bemerkten Uebelstände gestellt, ohne dass denselben bis jetzt jedoch, vielleicht weil sie zu sehr von andern Beziehungen der gegenwärtigen französischen Staatsverfassung abhängig sind, eine Folge gegeben wäre.

Zunächst scheint es auf keine Weise zu billigen, dass die Diöcesangebäude, und namentlich die Kathedralkirchen, die durchschnittlich zu den werthvollsten Kunstdenkmälern Frankreichs gehören, der zur Conservation der Denkmäler ausschliesslich eingesetzten Behörde entzogen und

der — möglicher Weise einseitigen — Beschlussnahme von Seiten einer rein technischen Behörde, des *Conseil général des bâtimens civils*, übergeben sind. Dann wird die ganze Angelegenheit durch ihre zu scharfe Sonderung in das Wissenschaftliche und Administrative, durch ihre diesen Gesichtspunkten entsprechende Vertheilung an zwei Ministerien, an zwei Commissionen, an zwei Classen von Correspondenten u. s. w. unklar, unnöthig complicirt und möglicher Weise einer Bearbeitung aus nicht ganz übereinstimmenden Gesichtspunkten preisgegeben. Die zwiefachen Commissionen, die zwiefachen Correspondentschaften werden in den Departements oft miteinander verwechselt, und die Regierung hat sich mehrfach zu speciellen Erläuterungen über diese Verhältnisse genöthigt gesehen. Auch habe ich schon oben bemerkt, dass dennoch die Thätigkeit der einen Commission in die der andern hinüberstreift, indem die Commission beim Ministerium des öffentlichen Unterrichts sich zugleich die Angelegenheiten der Conservation (und zwar auf sehr eifrige Weise) angelegen sein lässt, die Commission beim Ministerium des Innern zugleich auf wissenschaftliche Erörterungen einzugehen genöthigt ist. Durch eine, wenn auch bedingte, Vereinigung beider würde hiebei viel Ueberflüssiges erspart und eine grössere Gemeinsamkeit erzeugt werden. In der That meine ich bemerkt zu haben, dass die Gesichtspunkte zur Conservation der Denkmäler bei beiden Commissionen nicht ganz dieselben sind, indem die wissenschaftliche Commission von einem einseitigeren theoretischen Standpunkte ausgeht, die administrative aber sich naturgemäss mehr den praktischen Vorkommnissen fügt.

Wirksamkeit der Vereine in Frankreich.

Die grössere Concentration der von der Regierung ausgehenden Thätigkeit scheint doppelt nöthig, da gleichzeitig durch freie Vereine ungemein viel im Interesse der Denkmäler geschieht. Die grosse Mannigfaltigkeit dieser Bestrebungen und der Umstand, dass dieselben fast durchweg, wie auf das rein Wissenschaftliche, so auch auf das positiv Auszuführende gerichtet sind, dass sie demnach mit den Maassregeln der Regierung gelegentlich zusammentreffen, auch wohl auf eine etwanige Beförderung von deren Seite Anspruch machen, lässt eigentlich die Zurückführung der Tendenzen der Regierung auf ein oberstes Princip, auf ein oberstes Organ als unerlässlich nothwendig erscheinen. Die Anzahl dieser Vereine ist sehr gross. Sie stehen zum Theil in unmittelbarer Relation mit der Regierung, indem sie dieselben Punkte, welche schon von den Correspondenten beider Ministerien behandelt werden, zur Aufgabe nehmen und dem einen oder dem andern Ministerium ihre Berichte vorlegen. Die Regierung lässt es sich angelegen sein, solche Vereine möglichst in allen Provinzen oder Departements zu Stande zu bringen, zahlt auch einigen von ihnen je nach Bedürfniss jährliche Zuschüsse, wie z. B. der Verein von Amiens jährlich 2000 Francs, der von Poitiers ungefähr ebenso viel empfängt. Zum Theil bewegen sich diese Vereine aber auch gänzlich unabhängig von der Regierung und werden in solchem Betracht ausschliesslich als *Sociétés libres* bezeichnet.

Die wichtigste dieser *Sociétés libres* ist die von Herrn de Caumont zu Caen gestiftete und unter seiner Direction stehende „*Société française pour*

la conservation et la description des monumens historiques". Der Zweck dieses Vereins, der sich über ganz Frankreich erstreckt, ist vollständig derselbe, den die Regierung bei allen ihren hieher gehörigen Maassregeln befolgt; wenn der Verein dennoch, und obgleich Herr de Caumont unbestritten die erste Autorität Frankreichs für das Fach der heimischen Archäologie bildet, ausser Rapport mit der Regierung steht, so erklärt sich dies einfach durch andre, wieder in den besondern französischen Verhältnissen liegende Gründe: Herr de Caumont ist nämlich sehr entschiedener Legitimist. Der Verein hat sich die Aufgabe einer vollständigen Aufzählung und historischen Classification der in Frankreich vorhandenen Denkmäler, ihre wissenschaftliche Untersuchung, die Wirksamkeit zur Erhaltung derselben und zur richtigen Ausführung der bei ihnen erforderlichen Restaurationen zur Aufgabe gestellt. Er giebt zu dem Ende Druckschriften, namentlich ein in zweimonatlichen Heften bestehendes und gegenwärtig schon im zwölften Bande begriffenes „*Bulletin monumental*", heraus, bewilligt kleine Summen zur Restauration solcher Monumente, die anderweitig leicht übersehen werden, und vertheilt Medaillen als „*prix d'encouragement*" für erfolgreiche Bestrebungen in dem durch ihn vertretenen Interesse. Die hiezu erforderlichen Summen werden aus den jährlichen Beiträgen der Mitglieder bestritten, die nach dem geringsten Satz 10 Francs, mit Einschluss des für die Druckschriften zu entrichtenden Beitrages aber 25 Francs betragen. Der Sitz der Direction ist zu Caen; über ganz Frankreich aber verbreitet sich eine sehr beträchtliche Anzahl von *Inspecteurs divisionnaires* und *Inspecteurs de département*, welche in grösseren oder kleineren Kreisen für die Interessen des Vereins wirksam sind und darüber mit dem Directorium correspondiren. Jährlich finden mehrere kleinere, sowie eine Hauptversammlung des Vereins statt; man wählt hiezu in der Regel verschiedene Orte, und namentlich ist man darauf bedacht, dass bei den Hauptversammlungen nach und nach die verschiedensten Gegenden Frankreichs berührt werden. Zum speciellen Gegenstande der Discussion in diesen Versammlungen dient eine Anzahl schon vorher im Druck verbreiteter Frage-Artikel, besonders über die Eigenthümlichkeiten der Monumente derjenigen Gegend, in welcher die betreffende Sitzung statt findet, wobei, wie es scheint, immer die zwiefache Rücksicht vorherrscht, sowohl für die Wissenschaft an sich möglichst genauen Aufschluss über alle lokal-archäologischen Besonderheiten zu gewinnen, als auch die am Orte oder in der Gegend Ansässigen auf dasjenige hinzuführen, was ihrer Bestrebung vorzugsweise zu empfehlen sein möchte. Ueberhaupt haben diese wandernden Versammlungen den Zweck, das Interesse an der gesammten einheimischen Archäologie immer mehr zu verbreiten und die Theilnahme der Behörden und der Privaten in immer grösserem Umfange zu gewinnen. Es scheint, dass man hierin auch mit sehr günstigem Erfolge fortschreitet. —

Belgische Verhältnisse.

In Belgien ist die Sorge für Conservation und Restauration der Monumente in höchster Instanz ebenfalls der Staatsbehörde, und zwar dem Ministerium des Innern übertragen. Doch geschieht hier zugleich sehr Bedeutendes in diesem Bezuge durch die Städte selbst, indem diese, im Gefühl ihrer meist sehr unabhängigen Stellung, ihres Vermögens und ihrer

historischen Würde, selbst mit grossem Eifer auf die Erhaltung ihrer Monumente bedacht sind. Gewöhnlich vereinigen sich zu diesem Behuf auf gleiche Weise Staats-, Provinzial- und Communal-Mittel. Das Staats-Budget enthält gegenwärtig die Summe von jährlich 30,000 Francs als Zuschuss zu den Bedürfnissen der Conservation für den Fall, dass dazu die Mittel der Städte und Communen unzureichend sind. Als begutachtende Behörde für die Angelegenheiten der Conservation und Restauration, wie auch für die Ausführung neu zu errichtender öffentlicher Monumente, dient eine dem genannten Ministerium untergeordnete „*Commission royale des monumens*“, welche im Auftrage des Ministers die von der Provinzialbehörde eingereichten Restaurationspläne revidirt und, sofern es nöthig, überarbeitet, oder gelegentlich auch den Minister auf das eine oder andre Bedürfniss der Art aufmerksam macht. Wissenschaftliche Tendenzen liegen hiebei nicht zu Grunde. Die Commission besteht daher vorzugsweise aus Technikern von Fach, besonders aus Architekten. Die Mitglieder verrichten ihre Dienste unentgeltlich und erhalten nur für etwa aufgewandte Reisekosten eine Entschädigung.

II.

Vorlesung über das historische Museum zu Versailles und die Darstellung historischer Ereignisse in der Malerei.

Gehalten am 7. März 1846 im wissenschaftlichen Verein zu Berlin.

Wenn ich es unternehme, hier über eine der merkwürdigsten und eigenthümlichsten Kunstsammlungen unsrer Zeit — über das historische Museum zu Versailles — zu sprechen, so muss ich es mir erlauben, zur Gewinnung eines bestimmten Standpunktes zunächst ein Paar allgemeine Bemerkungen vorauszuschicken.

Die Geschichte der Kunst lehrt uns, dass die Kunst nicht, wie es auf den ersten Anblick scheinen möchte, einem unabhängig spielenden Nachahmungstriebe, dass sie im Gegentheil einem bestimmt ideellen Bedürfniss ihren Ursprung verdankt. Die Kunst ist ihrer primitiven Bedeutung nach nichts als eine Schrift von allgemein verständlicher Beschaffenheit. Die Zeichen dieser Schrift sind allerdings den Erscheinungen der Natur nach-

gebildet, aber sie haben vorerst keine selbständige Gültigkeit, kein eigenthümliches Leben; sie sind die willenlosen Träger des Gedankens, auf den es hiebei allein ankommt. Lange Jahrhunderte gehen vorüber, ehe der Bildner es wagt, aus dem Kreise, in den der Gedanke ihn gebannt hatte, herauszutreten, ehe er es erkennt, dass jene der Natur entnommenen Zeichen Berechtigung auf ein selbständiges Dasein haben, dass es nöthig ist, dem Zeichen — dem Gegenstande der Darstellung — dies selbständige Dasein zu geben und es aus dem Sklaven des Gedankens zum frei Verbündeten desselben zu machen. Erst mit diesem Erkenntniss beginnt die freie Kunst; doch abermals vergehen Jahrhunderte, ehe die Freiheit wirklich erreicht wird.

Ich muss es mir versagen, auf die Gründe dieser merkwürdigen Entwickelungsverhältnisse näher einzugehen. Thatsache ist es, dass diejenigen künstlerischen Darstellungen, in denen es auf die Nachbildung der natürlichen Erscheinung vorzugsweise ankommt oder anzukommen scheint, erst am Schluss der künstlerischen Entwickelungsperioden hervortreten. Das Portrait, die Landschaft und Aehnliches der Art gehören, wie auffallend es uns auch erscheinen mag, unbedingt zu den jüngsten Kunstfächern.

Aus denselben Verhältnissen erklärt es sich, dass auch die historische Malerei, im engeren Sinne des Wortes, — d. h. diejenige Gattung der Malerei, welche die Aufgabe hat, wirkliche historische Vorgänge uns zu vergegenwärtigen, — zu diesen jüngsten Kunstfächern mitgezählt werden muss. Sie ist so jung, dass sie ihrer wahren Entwickelung nach erst der neusten Zeit angehört und dass hiemit erst der Anfang gemacht ist.

Die Richtigkeit der Thatsache ergiebt sich bei einem flüchtigen Blick auf die früheren Kunst-Epochen.

Im Mittelalter bewegen sich die bildlichen Darstellungen fast ausschliesslich im religiösen Gebiet; den Stoff dazu geben die Bibel und die Legende her, denen sich dann mancherlei symbolisches und allegorisches Element aureiht. Diese Gegenstände werden theils in einem idealen, kirchlich sanctionirten Typus, theils ganz naiv, als der Gegenwart des Künstlers angehörig, behandelt; die Vergegenwärtigung einer charakteristisch bestimmten historischen Epoche wird bei ihnen nicht erstrebt. Bis in die neuste Zeit ist für die biblischen Darstellungen jener ideale Typus wenigstens vorherrschend geblieben. Im früheren Mittelalter kommen daneben allerdings einzelne Aufgaben zeitgeschichtlichen Inhalts vor, in denen der Natur der Sache nach der eigenthümliche Charakter der Zeit festgehalten werden musste. So liess König Heinrich I. im Schlosse zu Merseburg seinen Sieg über die Ungarn malen; so hat sich noch auf unsre Zeit eine gestickte Borte von 210 Fuss Länge erhalten, auf welcher die Thaten bei der Eroberung Englands durch Herzog Wilhelm von der Normandie dargestellt sind. Man schreibt diese Arbeit, die in der Kunstsammlung zu Bayeux aufbewahrt wird, der Gemahlin Wilhelms, Mathilde, oder ihrer Enkelin, der Kaiserin Mathilde, zu. Die darauf enthaltenen Darstellungen aber sind noch gänzlich rohe Typen, ohne alles individuelle Leben, eben nur eine Schrift in Bildern; ähnlich wird auch jene Merseburger Malerei beschaffen gewesen sein, wenn gleich Luitprand, dem wir die Nachricht verdanken, sagt: man sehe darin mehr eine wirkliche als eine wahrscheinliche Sache vor sich. Mit dem höheren Aufschwunge der mittelalterlichen Malerei, seit Cimabue, verschwinden ohnehin die Aufgaben

solcher Art. Nur gelegentlich und besonders in der späteren Zeit des Mittelalters, wo ein gewisses realistisches Element in der Kunst vorherrscht, wird dem historischen Bedürfniss insofern eine leichte Concession gemacht, als man Bildnissgestalten von Zeitgenossen, zumeist als Zuschauer, in die grösseren Bilder heiligen Inhalts aufnimmt.

Im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts erhielt **Raphael**, damals zwanzig Jahre alt, einen für die Zeit seltenen Auftrag zu wirklich historischen Compositionen. Es galt, die Hauptmomente aus dem Leben des Aeneas Sylvius, der als Papst den Namen Pius II. geführt hatte und im Jahre 1464 gestorben war, bildlich darzustellen. Nach Raphael's Zeichnungen, von denen sich zwei erhalten haben, wurden die Compositionen durch Pinturicchio, den eigentlichen Unternehmer der Arbeit, und unter seiner Leitung in der Libreria des Domes zu Siena auf die Wand gemalt. Die Compositionen sind des raphaelischen Geistes würdig, besonders in jenen beiden Zeichnungen, wenn auch die höhere freie Kraft des Meisters hier noch nicht ersichtlich wird. Die Auffassung und Behandlung ist aber noch entschieden subjektiv; statt der historischen Individualisirung haben wir es hier noch mit den herkömmlichen Typen der Schule Perugino's zu thun. In spätere Arbeiten Raphael's klingt zuweilen ebenfalls noch das historische Element hinein, aber es gewinnt auch hier keine selbständige Geltung. Im Heliodor, in der Messe von Bolsena, zweien der berühmtesten Gemälde Raphael's, die zu dem Cyclus seiner Wandmalereien im päpstlichen Palast zu Rom gehören, wird der Bezug der Darstellung auf die historischen Verhältnisse der Gegenwart wiederum nur durch das Hinzufügen von Portraitgestalten angedeutet. In den Borten einer Anzahl der Tapeten, die nach Raphael's Cartons gewirkt wurden, sind Darstellungen aus der Geschichte Papst Leo's X. enthalten; dieselben sind aber, wenn auch eigenthümlich geistreich, durchaus in die antike Anschauungsweise übersetzt, so dass auch hier von unmittelbarer Vergegenwärtigung des Geschehenen nicht die Rede sein kann.

In der Zeit nach Raphael kommen, ähnlich wie es in jenen Malereien der Libreria zu Siena der Fall war, allerdings ab und zu umfassende historische Aufgaben vor, in denen der Sinn der Künstler sich, wennschon ebenfalls noch nicht auf durchgeführte historische Individualisirung, so doch auf markige Lebensfülle hinrichtet. So schon in den Malereien, welche **Taddeo Zuccaro** um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts im Schlosse Caprarola, unfern von Rom, ausführte und welche die Grossthaten des Hauses Farnese zum Gegenstande haben. So in der grossen Reihenfolge von Gemälden, in denen **Rubens** die Geschichte der Königin von Frankreich, Maria de' Medici, darstellte. Diese Gemälde befinden sich gegenwärtig im Pariser Museum. Sie zeichnen sich, wie es überall in Rubens Bildern der Fall ist, durch die Frische und Kraft des Lebens aus; auch der eigenthümliche Portraitcharakter der einzelnen Gestalten ist augenscheinlich auf sprechende Weise wiedergegeben. Dabei aber war es gar nicht die Absicht des Künstlers, dem Beschauer wirkliche historische Vorgänge vorzuführen. Fast durchweg sind den Gestalten der realen Existenz Wesen eingemischt, die nur der Phantasiewelt angehören: die Götter und die Halbgötter des antiken Olymps, in flämischer Körperfülle wiedergeboren, steigen nieder, an den Geschicken der Königin Theil zu nehmen. Apoll, Minerva, Merkur und die Grazien lassen sich ihre Erziehung angelegen sein; Hymen trägt ihre Schleppe bei der kirchlichen

Vermählung; Tritonen und Nereïden umtanzen in wilder Lust das Schiff, von dem herab sie den Boden Frankreichs betritt; alle wohlthätigen Gottheiten vereinigen sich, den Segen ihres Regiments anzudeuten. Man sieht, das Ganze ist ein poetisches Lobgedicht auf die Königin, nach dem Geschmacke der Zeit, noch immer keine eigentliche Geschichte.

Mehr schon nähern sich einer wirklichen geschichtlichen Malerei die Darstellungen, welche unter König Ludwig XIV. von Frankreich und zur Verherrlichung seiner Herrscherthätigkeit ausgeführt wurden, obgleich auch hier der Gedanke noch fern liegt, das innere eigenthümliche Lebensgefühl der Zeit zum Ausdruck zu bringen, und die Darstellungen im Wesentlichen nur auf äussere Schaustellung berechnet sind. Aber es war doch die Anregung gegeben, und wie überall das Beispiel Ludwig's XIV. mächtig auf die Fürsten seiner Zeit wirkte, so auch in dem Bestreben, den Glanz des fürstlichen Hauses durch bildliche Darstellung der historischen Beziehungen desselben zu verewigen. Wenig bekannt, aber höchst bemerkenswerth sind die Hautelisse-Tapeten, in denen die Siege Friedrich Wilhelm's, des grossen Kurfürsten, über die Schweden in grossen figurenreichen Darstellungen gewirkt sind. Kurfürst Friedrich III. liess dieselben am Ende des siebzehnten Jahrhunderts, ehe er sich noch die preussische Königskrone aufsetzte, in Berlin anfertigen; sie befinden sich im königlichen Schlosse hieselbst. Die Arbeit ist in ihrer Art vortrefflich, die Darstellung mit entschieden historischem Sinne behandelt. Die Tapete z. B., welche den winterlichen Marsch über das zugefrorene kurische Haff zum Gegenstande hat, führt das merkwürdige Ereigniss in lebendiger Frische vor unsern Augen vorüber. Die Wandgemälde im grossen Marmorsaale des königlichen Schlosses zu Potsdam, die sich ebenfalls auf die Thaten des grossen Kurfürsten beziehen, sind dagegen wieder in mehr allegorisirender Weise behandelt.

Das achtzehnte Jahrhundert nimmt die Bestrebungen solcher Art nur im sehr geringem Maasse auf. Erst mit dem Schlusse desselben erwacht aufs Neue die historische Richtung der Kunst, um sodann, allmählich fortschreitend, zu sehr eigenthümlichen Resultaten zu gelangen.

Die jüngste Zeit hat dieser Richtung der Kunst mancherlei bedeutende und anerkennungswürdige Aufgaben gebracht. Keine der dahin gehörigen Unternehmungen aber war umfassender, keine dem Plane nach grossartiger, als die Gründung des historischen Museums zu Versailles. Mit staunenswerther Schnelligkeit ist hier ein Ganzes von fast unermesslichem Umfange ins Leben geführt worden. Erst König Louis Philipp hat den Gedanken dazu aufgenommen. Das mächtige Schloss von Versailles, einst der Wohnsitz der glänzendsten königlichen Majestät, war verwüstet und verödet; furchtbare Stürme waren darüber hingegangen und hatten dem Gebäude und den Prunkräumen desselben ihre traurigen Spuren aufgedeckt. Es musste darüber entschieden werden, ob man das Denkmal einstiger Herrlichkeit gänzlichem Verfalle preisgeben oder ob und zu welchem Zwecke man dasselbe wieder herstellen wollte. Schon sprach man davon, dass es zu Kasernen, zu Fabriken u. dergl. einzurichten sei. Der König entschied sich dafür, den stolzen Palast in einen Tempel des französischen Nationalruhmes umzuwandeln. Die Wohnzimmer Königs Ludwig's XIV., die von der eisernen Faust der Revolution nicht unberührt blieben waren, wurden mit eifriger Genauigkeit in ihrem ursprünglichen Zustande wieder hergestellt, alle übrigen Räume, nur Kapelle und Theater

ausgenommen, wurden mit künstlerischen, auf die Geschichte Frankreichs bezüglichen Darstellungen angefüllt. Aus allen königlichen Residenzen, aus allen Magazinen derselben wurden die schon vorhandenen Darstellungen der Art zusammengesucht, um hier vereinigt zu werden; hunderte von Künstlern erhielten Aufträge zur Ausführung historischer Scenen, zur Abbildung historisch bedeutender Personen. Schon im Juni 1837 konnte das Museum dem Publikum eröffnet werden, dem seit diesem Jahre der Zutritt unausgesetzt frei steht. Noch war zwar das grosse Werk nicht in allen Theilen vollendet, aber unablässig ist seitdem fortgearbeitet worden und mit immer neuen Arbeiten wird dasselbe auch gegenwärtig noch geschmückt.

Die Fülle der Gegenstände, die hier der Schau ausgestellt sind, ist so überaus gross, dass man müd und matt, kaum mit dem Bewusstsein eines Totaleindruckes, von der ersten Wanderung durch diese Räume heimkehrt. Man berechnet den Umfang derselben im Ganzen auf $2^1/_2$ deutsche Meilen. Eine Menge Zimmer und Säle ist mit Gemälden, zum Theil vom kolossalsten Umfange, angefüllt, in denen Ereignisse der französischen Geschichte dargestellt sind. Ausgedehnte Portraitgallerien, mit Bildnissen der Könige, der Admiräle, der Connetabeln, der Marschälle, der ausgezeichnetsten Krieger Frankreichs, landschaftliche und architectonische Prospecte reihen sich ihnen an. Andre Säle sind, über den eigentlichen Zweck des Museums hinausgehend, mit zahlreichen Bildnissen berühmter Personen aus allerlei andern Ländern versehen. Weitläuftige Korridore enthalten lange Reihefolgen von Statuen und Büsten. Eine bedeutende Sammlung von Medaillen mit den Bildnissen merkwürdiger Personen verschwindet fast, bei der Kleinheit der Gegenstände, dem Blicke des Beschauers. Ueberhaupt gleitet das verwirrte Auge, das unstät von dem einen Gegenstande auf den andern schweift, oft bewusstlos über die schönste und anziehendste Arbeit hin. Wir müssen gegen das Ende des einen Korridors absichtlich still stehen, um jene Marmorstatue der Jungfrau von Orleans, die bescheiden in der Reihe der übrigen Statuen steht und durch kein theatralisches Pathos die Aufmerksamkeit herausfordert, in's Auge zu fassen und in ihr das stille und doch mit männlicher Energie durchgeführte Meisterwerk der verstorbenen Prinzessin Marie zu bewundern. Es ist die Statue der Jungfrau von Orleans, die in kleinen Gypsabgüssen auch bei uns ganz allgemein verbreitet ist.

Es treibt uns indess, einen Faden zu suchen, der uns durch dies Kunst-Labyrinth hindurchführen könne, ein bestimmtes, geistig förderndes Resultat aus der Betrachtung dieser Kunstwelt, in die doch jedenfalls eine Masse geistigen Strebens und Wollens hineingearbeitet ist, mit heimzubringen. Auch sind wir keine Franzosen und können somit an dem national-patriotischen Interesse dieser Gegenstände nur in bedingter Weise Theil nehmen; eben so wenig kann es eine erhebliche Wichtigkeit für uns haben, in die tausendfältigen Spezialitäten der technisch künstlerischen Behandlung, die hier zur Schau stehen, überall näher einzugehen. Einen sichern Faden für die Betrachtung nach unserem Bedürfnisse, einen festen Ausgangspunkt zur Gewinnung eines Urtheils, das auf die allgemeinen Bedingungen des Kunstlebens zurückführt, erhalten wir durch die Frage: Wie gestaltet sich in dieser Menge historischer Productionen die eigenthümliche Gattung der geschichtlichen Malerei, und welche Entwickelung, welche Ausbildung hat dieselbe bei so wichtig fördernder Ver-

anlassung gewonnen? Natürlich lassen wir hiebei jene grossen Reihenfolgen blosser Portraitbilder ganz bei Seite; wer nicht durch stoffliches Interesse angezogen wird, pflegt ohnehin die Portraitgallerieen schneller zu durchschreiten. Zur Beantwortung der oben aufgestellten Frage aber scheiden wir die Masse der Gemälde, in denen geschichtliche Scenen vergegenwärtigt sind, sofort in zwei Hauptabtheilungen: in diejenigen, deren Verfertiger Zeitgenossen der auszuführenden Darstellung waren, und in diejenigen, deren Gegenstände einer schon vergangenen Zeit angehörten. Der Unterschied zwischen beiden Abtheilungen ist nicht unerheblich. Bei den Bildern der ersten Abtheilung war ein Bekanntes, theils aus unmittelbarer Anschauung, theils doch aus der lebendigen Zeitstimmung heraus, wiederzugeben; bei denen der zweiten kam es auf geistige Wiederbelebung nicht mehr vorhandener Zustände an. Bei den Bildern der ersten Abtheilung konnte über die äussere Gestaltung nicht wohl ein Zweifel sein, aber die Fülle der einzelnen realen Anforderungen konnte die eigentlich künstlerische Schöpferkraft lähmen; bei denen der zweiten war diese Schöpferkraft minder beschränkt, aber zugleich war die Herstellung einer realen, historisch charakteristischen Existenz bei Weitem schwieriger.

Die Bilder der ersten Abtheilung, die von Zeitgenossen der bezüglichen Begebenheiten ausgeführten, gewähren eine ganz belehrende Uebersicht über die Versuche, welche zu einer eigentlich geschichtlichen Malerei geführt haben. Sie beginnen mit der Epoche König Ludwig's XIV. Ich habe die künstlerische Richtung derselben schon vorhin mit kurzer Andeutung bezeichnet. Die grösseren dieser Gemälde gehören eigentlich noch ganz dem Fache der Bildnissmalerei an. Es sind Darstellungen ceremoniöser Feierlichkeiten, die im innern Heiligthum des Hofes vor sich gehen, oder Scenen, die den König als Schützer der Künste und Wissenschaften oder die ihn gelegentlich auch an der Spitze seines militärischen Stabes zeigen. Alles ist hier nach strengster Etikette geregelt; der Künstler — zumeist Charles Lebrun — arbeitete unter den Augen des Ober-Ceremonienmeisters; jeder Person musste in dem Bilde ihr gebührendes Recht geschehen, jede, soviel es nur irgend ging, ihr Gesicht dem Beschauer en face zuwenden. Gelegentlich ist auch noch eine Victoria oder Fama im nicht völlig etikettemässigen Kostüm zwischen die Alongen-Perrücken gemischt. Kleinere Bilder der Zeit enthalten zumeist landschaftliche Darstellungen mit mehr oder minder klarer Andeutung eines richtigen kriegerischen Vorganges, während sich im Vorgrunde wiederum stets der König und sein Gefolge repräsentirt. Van der Meulen hat eine beträchtliche Anzahl solcher Bilder mit ganz liebenswürdiger Naivetät gemalt. Historisch, im tieferen Sinne dieses Worts, sind all jene Gemälde freilich kaum zu nennen.

Die Zeit König Ludwig's XV. ist viel ärmer an Darstellungen der Art. Man lebte dem momentanen Genusse und hatte kaum noch zur Repräsentation Zeit und Neigung. Neben einigen kleinen Bildern, die, ähnlich wie die oben genannten, auf kriegerische Ereignisse bezüglich sind, hat man an andern Stellen die erlauchten Personen des Hofes aus mythologischen Wolkenscenen herauszusuchen. Auch die Regierung König Ludwig's XVI. hat wiederum nur ein Paar portraitartige Scenen hinterlassen.

Die Zeit der Revolution war einer künstlerischen Darstellung ihrer Thaten und Ereignisse zunächst ebenfalls nicht günstig. Sie hatte sich

allerdings zwar mit der Kunst verbündet. **Jacques Louis David**, der Maler, einer ihrer eifrigsten Anhänger, dirigirte den theatralischen Pomp der grossen Nationalfeste, aber das wilde Triebrad der Zeit konnte dem eigentlich künstlerischen Schaffen nur wenig Musse lassen. David selbst hat zwar einige Begebenheiten der Revolution gemalt, die jedoch in das Versailler Museum nicht aufgenommen sind. Besonders rühmt man seine Darstellung des Todes Marat's, der sich, nachdem er von Charlotte Corday den tödlichen Stich empfangen, in der Badewanne verblutet; David soll einer der ersten gewesen sein, die auf die Nachricht des Unerhörten sich in Marat's Wohnung begeben, und soll sogleich an Ort und Stelle das Bild concipirt haben. Auch den Schwur im Ballhause hat er in figurenreicher Darstellung gemalt; aber das Bild, das uns durch den Kupferstich bekannt geworden, ist von einem so akademisch theatralischen Pathos erfüllt, dass man deutlich sieht: hier hat der Künstler nicht nach dem Leben gemalt. — Eine Menge zumeist kleiner Bilder stellt kriegerische Begebenheiten aus der Revolutionszeit dar. Ein Theil von ihnen besteht aus Tableaux, landschaftlichen Karten oder Schlachtplänen fast vergleichbar, indem man wie aus hoher Luft herab den Schauplatz des Vorganges überblickt. Mit wundersam kühner Genialität ist in solcher Art ein grosses Gemälde von **Bagetti** ausgeführt, in welchem man die ganze Alpenkette vor sich sieht, jenseit die Lombardei mit ihren Seen und Flüssen, die Höhen der Apenninen bis weit in das Herz Italiens hinab, adriatisches und mittelländisches Meer zu beiden Seiten. Es soll den Marsch der französischen Armee über die Alpen im Jahre 1800 erläutern. Andre Schlachtbilder sind dagegen als Landschaften im gewöhnlichen Sinne gefasst, deren Staffage durch das betreffende kriegerische Ereigniss gebildet wird. Künstlerische Wärme ist in ihnen gerade nicht zu finden, doch haben sie etwas bülletinartig Bezeichnendes. Der Vorgrund enthält keine Hauptpersonen, da der nivellirende Charakter der Zeit dergleichen nicht gern gesehen haben würde.

Aber die bedeutenden Personen treten doch mehr und mehr wieder als die Seele der Thaten in den Vorgrund der Geschichte; bald absorbirt die Person des ersten Consuls von Frankreich das anderweitige Interesse. Der Bülletin-Charakter der Bilder geht in den Memoiren-Charakter über. Es handelt sich wieder um portraitmässige Schilderung, um die Gruppirung von Persönlichkeiten mit Andeutung eines möglichst prägnanten Moments. Die Darstellung behält noch etwas Frostiges, doch springt die individuelle Bezeichnung gelegentlich schon bedeutend hervor. Charakteristisch erschien mir unter den hieher gehörigen Bildern namentlich eins von **Monsiau**, das eine feierliche Sitzung der Deputirten der cisalpinischen Republik unter Bonaparte's Vorsitz darstellt. Man fühlt hierin schon die Wichtigkeit des Moments, der eine Anzahl einflussreicher Personen versammelt. Je feierlicher die Geschichte vorschreitet, um so feierlicher werden auch die bildlichen Darstellungen. Die beiden kolossalen Gemälde von **David**, die Krönung der Kaiserin Josephine durch Napoleon und die Vertheilung der Adler an die Armee, sind Bilder eines höchst imposanten Theatereffekts. **Gros**, David's Schüler, malte umfangreiche Bilder aus der Geschichte des ägyptischen Krieges, die Schlacht bei den Pyramiden, die Schlacht von Abukir, Napoleon's Besuch unter den Pestkranken zu Jaffa, und wusste auch diesen Darstellungen das Gepräge einer gewissen theatralisch gemessenen Feierlichkeit aufzudrücken. Andre Schlachtbilder,

besonders die aus der Epoche der Kaiserherrschaft, werden wieder in jenem landschaftlichen Sinne behandelt, aber der Kaiser und sein Gefolge nehmen jetzt, wie Ludwig XIV. vor Zeiten, die charakteristische Stelle im Vorgrund ein. Später, und besonders bei den in jüngster Zeit gemalten Napoleonischen Schlachten, verschwindet der landschaftliche Ueberblick des Ganzen mehr und mehr; nur der Kaiser und sein Stab, gelegentlich in irgend einer anekdotischen Situation, bleiben übrig; Kostüm und Physiognomik, Virtuosität der Behandlung werden die Hauptsache. In solchen Bildern ist namentlich Horace Vernet schon ausgezeichnet. Elemente zu einer geschichtlichen Kunst sind in all diesen Bildern verstreut; sie selbst in ihrer eigenthümlichen Bedeutung ist darin noch nicht ausgebildet.

Die Zeit der Restauration wird im Wesentlichen nur durch einige Portraits, mit der Andeutung militärischer Paraden im Hintergrunde, bezeichnet. Dann kommt die Gründung der Juli-Dynastie. Die Ereignisse derselben werden wieder in grossen figurenreichen Bildern verherrlicht, aber wieder haben diese Arbeiten nur einen nüchternen Memoiren-Charakter; es sind grosse Sammlungen von Portraits, jeder Einzelne möglichst genau und erkennbar hingezeichnet, aber kein Athem eines grossen geschichtlichen Lebens darin. Es scheint, als ob die französische Malerei, trotz all ihrer Bestrebungen, über das Aufsammeln einzelner Züge, die zu einer geschichtlichen Kunst führen könnten, nicht hinaus kommen sollte.

Aber schon ist die Meisterhand da, die diese zerstreuten Züge zu einem Ganzen von höchster, wirkungsreichster Bedeutung vereinigt. Horace Vernet, bis dahin nur als ausgezeichneter, geistvoller Virtuos in seiner Kunst bekannt, malt die neusten kriegerischen Thaten der Franzosen, namentlich die Ereignisse ihres algierischen Krieges, und das Fach der historischen Malerei, in der ganzen Eigenthümlichkeit und in der ganzen Grösse seiner Bedeutung, ist gewonnen. In diesen Bildern ist nichts mehr von dem Bülletin- oder Memoiren-Charakter, nichts mehr von einer leeren tableauartigen Andeutung, von inhaltloser Repräsentation, von theatralischem Pomp, von anekdotischer Spielerei. Mächtig und ergreifend entwickelt sich die That über das grosse figurenreiche Bild hin, Alles durchweg mit einer Fülle, Lebendigkeit und Wärme vorgetragen, dass man es mit Händen greifen könnte, Alles in frischer Naivetät, wohlgeordnet, so dass das Bild ganz aus sich spricht, und dabei zugleich — soweit es wenigstens die historische Aufgabe verstattete — in jener Haltung und Gemessenheit, welche durch die Anforderung des höheren Kunststyles bedingt ist. Das Bild z. B., welches den Aufbruch zum Sturm auf Constantine in früher Morgenstunde darstellt, hat in seiner Gesammtwirkung eine so gehalten ernste, fast möcht' ich sagen: tragische Stimmung, dass man aufs lebendigste die ganze Bedeutung des Momentes, auf den ein entscheider Kampf folgen wird, fühlt. Ein eigenthümliches Interesse gewinnen diese algierischen Bilder natürlich durch die grössere Mannigfaltigkeit des Kostüms. Vor Allem gilt dies von einem der jüngsten hieher gehörigen Gemälde, welches den Ueberfall der Smalah, des Lagerschatzes des Abd-el-Kader, der von den leichten Chasseurs zu Pferde unter Anführung des Herzogs von Aumale genommen wurde, darstellt. Das Bild ist 66 Fuss lang. Man sieht, wie die französischen Reiter gegen das Lager stürmen und dasselbe in geschickter Schwenkung umzingeln. Streitlustige Araber werfen sich ihnen entgegen. In der Mitte des Bildes ist Alles in wilder

Verwirrung, Thiere, Männer, Weiber, Kinder, das mannigfaltigste Lagergeräth, Alles bunt durch einander; die schönen Töchter des Befehlshabers sind im Begriff, aus den Sänften des umgerannten Kameeles, das sie aus der Verwirrung retten sollte, hinabzustürzen. Weiterhin wenden sich die Araber zur Flucht ins Freie. Das Bild ist die wundervollste Erzählung, die je der Pinsel eines Malers hingezaubert hat; die ganze Romantik des Krieges von Afrika, der ganze Widerstreit zwischen den Söhnen der Cultur und den Kindern der Wüste ist darin enthalten; und Alles frisch, warm, natürlich, unbefangen, wie sonst nur in den höchsten Meisterwerken. Das technische Vermögen des Künstlers ist fast räthselhaft. Horace Vernet hat an dem kolossalen Bilde nicht ein Jahr lang gemalt. Der französische Witz hat dies unglaublich Scheinende auch sofort ausgebeutet und eine Karikatur hervorgebracht, die den Meister darstellt, wie er zu Pferde mit Pinsel und Palette an der langen Leinwand vorüber galoppirend, das Bild malt.

Gehen wir von diesen Darstellungen neuster Ereignisse rückwärts zu der grossen Masse derjenigen Bilder, deren Gegenstand vergangenen Tagen angehört, so sind zunächst einige Gemälde mit Vorgängen aus dem Anfange der grossen Revolution des vorigen Jahrhunderts hervorzuheben. Vor Allem ein imposantes Bild von Couder: die Versammlung der États généraux am 5. Mai 1789. Die Aufgabe war unendlich schwierig; eine feierliche, nach strengstem Ceremoniel geordnete Assemblée ohne Andeutung irgend eines dramatischen Vorganges zu malen und doch mehr zu geben, als eine blosse Sammlung von Bildnissen, dies scheint fast über das Vermögen der Kunst hinauszugehen. Dennoch hat Couder das fast Unglaubliche möglich gemacht. Das Bild, bei dem man schräg durch den Saal blickt, macht in der That einen ächt künstlerischen Eindruck. Wie eine Phalanx ist die Schlachtordnung der Glieder des Tiers-État, unter denen sich Mirabeau kühn erhoben hat, zwischen die Reihen der beiden oberen Stände eingeschoben; im Hintergrunde der Glanz der königlichen Tribüne und der Logen mit den Damen. Vor Allem wirken die Massen des Bildes, obgleich das Einzelne keineswegs untergeordnet ist, vielmehr sich durch ebenso meisterliche Virtuosität der Behandlung, wie durch unbefangene Naivetät der Anordnung auszeichnet. Auch hier ist wahrhaft historische Darstellung und vor Allem jene malerische Stimmung, die uns die Grösse des Moments ahnen lässt. Aehnlich, wenn auch nicht eben so bedeutend, sind ein Paar andre Bilder derselben Epoche, namentlich die figurenreiche, doch in beschränkterem Maassstabe gehaltene Darstellung des grossen Föderationsfestes auf dem Marsfelde, von Couder, und der Ausmarsch der Pariser Nationalgarde zur Armee, von Cogniet. Von den inneren Ereignissen der Revolution sind übrigens nur wenig Darstellungen vorhanden. Der Grund hievon wird in dem speciellen Zwecke des Museums liegen, über den ich hernach noch einige Worte werde hinzufügen müssen.

Vielleicht hat die Nähe der Revolutionszeit auf die eben genannten Bilder noch belebend eingewirkt. Bei Weitem die Mehrzahl der Gemälde, die sich mit den Ereignissen früherer Zeit beschäftigen, und namentlich die, welche Scenen des Mittelalters zum Gegenstande haben, sind dagegen minder befriedigend. Die verschiedenartigsten künstlerischen Richtungen gehen in diesen Werken an uns vorüber, ohne dass es darin zu einer grossen Gesammtrichtung käme. Es fehlt den Malern vor Allem an einem

markvollen historischen Studium, so dass sie auch nicht zu einer Wiedergeburt der Geschichte zu kommen vermögen. Selbst genauere Kostümstudien zeigen sich nur gelegentlich, zumeist besteht das dargestellte Kostüm aus Theatergarderobe. Die Aufgabe hebt nur selten den historischen Moment in seiner grossen ethischen Bedeutung hervor; die Darstellung hat im Gegentheil einen mehr oder weniger zufälligen Charakter, wobei der Künstler zufrieden ist, wenn ihm nur Gelegenheit zu irgend einer theatralischen Anordnung oder zur Ausbreitung der bunten Farben seines Malkastens geboten wurde. Selbst Horace Vernet erscheint in den Bildern dieser Art wiederum nur als sehr ausgezeichneter Virtuos; Steuben, Schnetz, Deveria, Delacroix u. A. haben in ihrer Art Tüchtiges, doch im höheren Sinne nicht eigentlich Befriedigendes geleistet, Am wenigsten finden wir Grösse des Styles in diesen Bildern. Signol hat in einer Kreuzzugpredigt des heil. Bernhard von Clairvaux gute stylistische Momente entwickelt. Ary Scheffer, der zu den stylvollsten unter den französischen Künstlern gehört und uns wegen seiner Verwandtschaft mit der deutschen Kunst interessant ist, genügt hier ebenfalls nicht; seine Bilder haben hier eine gewisse oberflächliche Allgemeinheit; nur sein Chlodwig in der Schlacht von Zülpich zeichnet sich durch eine gewisse Grösse des Sinnes aus. Die Franzosen erkennen diese Mängel selbst an; man hat mir mehrfach gesagt, ich würde diesem oder jenem Meister Unrecht thun, wenn ich ihn nach seinen in Versailles befindlichen Gemälden beurtheilen wolle. Die Schnelligkeit, mit der das grosse Museum eingerichtet werden musste, scheint also nicht ganz gute Früchte getragen zu haben; es war wenigstens nicht überall auf eine so siegreiche Genialität, wie sie Horace Vernet in den afrikanischen Bildern dargelegt hat, zu rechnen.

Die historische Richtung der heutigen französischen Kunst ist aber mit den Gemälden von Versailles nicht abgeschlossen. Häufig haben die Künstler nach freier Wahl historische Momente behandelt, die ihnen durch irgend einen grossartigen Conflict, durch irgend ein ergreifendes moralisches Verhältniss zur künstlerischen Darstellung besonders geeignet schienen. In diesen Bildern bemerken wir nicht ganz selten ein sinnvolles Versenken in die Aufgabe, eine lebenswarme, frische, mehrfach auch in edler Haltung gegebene Entwickelung derselben. Die Gallerie des Luxembourg, — ein Museum, welches ausschliesslich der Kunst der Gegenwart gewidmet ist und dessen Meisterwerke eine sehr belehrende Uebersicht über die Richtungen der heutigen französischen Kunst gewähren, — besitzt sehr schätzenswerthe Arbeiten solcher Art. Vornehmlich ausgezeichnet sind die historischen Gemälde von Paul Delaroche, der in ihnen besonders gern Momente der englischen Geschichte dargestellt hat. Seine Bilder des Todes der Königin Elisabeth, der Söhne Eduard's IV. im Tower u. a. m. sind auch bei uns in den Kupferstichen bekannt und geschätzt.

Nur beiläufig kann ich darauf hindeuten, dass eine verwandte und sehr beachtenswerthe Kunstrichtung in Belgien erwacht ist. Wir haben in den beiden grossen Gemälden von Gallait und de Biefve auf einer unsrer Kunstausstellungen sehr ausgezeichnete Beispiele dieser belgisch historischen Malerei bewundert. Beiden Meistern reihen sich in ähnlichem Streben andre Künsler an, namentlich de Keyser und Wappers. Die

Abdankung Kaiser Karl's V. von Gallait ist aber jedenfalls das Grossartigste und Gediegenste unter den hieher gehörigen Werken.

Ich muss indess noch einmal, und zwar mit einer ebenfalls nicht unwichtigen Bemerkung, auf das Museum von Versailles zurückkommen. Es führt den Namen eines historischen Museums, und insofern allerdings mit Recht, als es historische Darstellungen enthält. Eine künstlerische Belebung und Vergegenwärtigung der Geschichte Frankreichs, wie man nach der ganzen Anlage des Museums schliessen möchte, ist in diesen Darstellungen aber nicht gegeben, — es sind nur Bruchstücke einer solchen, nicht der etwa zufälligen Unvollständigkeit halber, sondern dem Princip nach. Die Inschrift, die mit grossen goldnen Buchstaben den Eingang des Schlosses schmückt, spricht dies Princip unumwunden aus; sie lautet: „*A toutes les gloires de la France.*" Das ist freilich ganz dem französischen Nationalcharakter entsprechend. „Jeglichem Ruhme Frankreichs" ist das Museum gewidmet, dem Ruhme, der ein Besitzthum ausmacht, auf welches man stolz ist, wie auf kein andres, dem Ruhme, der zur Nacheiferung unablässig antreiben und anspornen soll. Wohl ist es etwas Edles um den Ruhm und um das Ringen danach; aber er füllt das Leben nicht aus, und die ruhmvollen Tage füllen die Geschichte nicht aus. Auch soll die Geschichte unsre Leidenschaft nicht erregen: sie soll uns belehren, dass wir Herr werden über die Leidenschaft. Die Geschichte ist nicht allein gross in den Thaten des Glanzes; auch in denen des passiven Heroismus, auch in denen des Schreckens und der Noth. Sollen wir die Geschicke des Vaterlandes kennen lernen und uns an diesen auferbauen und zu eignem Thun kräftigen, so müssen wir nicht allein die sonnigen Höhen unsrer Geschichte besteigen, auch mit der geheimnissvollen Dämmerung der Wälder, auch mit dem Grauen der Abgründe müssen wir uns vertraut machen. So vermissen wir unter den Bildern von Versailles gar manche Scene der französischen Geschichte, deren Erhabenheit uns wohl berechtigt hätte, sie in jenem Museum dargestellt zu finden. Um nur ein Beispiel aus Hunderten anzuführen, bemerke ich, dass Steuben's allgemein bekanntes hochtragisches Bild, Napoleon in dem furchtbar entscheidenden Momente der Schlacht von Waterloo, nicht in das Museum aufgenommen ist und auch kein andres an diesen Moment, keins an den heroischen Ruf: „Die Garde stirbt, sie ergiebt sich nicht!" erinnert.

Ein deutsches historisches Museum würde von vornherein unter einem wesentlich andern Gesichtspunkte gegründet werden müssen. Bei uns würde, dem deutschen Nationalcharakter entsprechend, von vornherein auf die moralisch veredelnde Bedeutung der Geschichte, auf Darstellungen, die den inneren Kern des geschichtlichen Lebens enthielten, die das poetische Element des Volkslebens zum Bewusstsein brächten, ausgegangen werden. Wir würden dem Werk eine andre Inschrift setzen müssen. Auch künstlerisch würde mit andern Grundsätzen an die Behandlung des Einzelnen gegangen werden; in der deutschen Kunst herrscht, im Gegensatz gegen das genremässige Element, gegen die Richtung auf das einzeln Zufällige, wovon die neueren französischen Künstler ausgegangen sind, mehr grosser Styl, mehr die Richtung auf das Allgemeingültige vor. In solcher Weise ist auch seither die Mehrzahl der historischen Aufgaben, die in Deutschland vorgekommen, von unsern Malern behandelt worden, so z. B. in den grossen Wandmalereien mit Darstellungen aus der Geschichte Karl's des Grossen, des Friedrich Barbarossa und Rudolph's von

Habsburg, die von Schnorr im Festsaalbau des königlichen Schlosses zu München ausgeführt sind; so in den schönen Compositionen aus der Geschichte Karl's des Grossen, die Rethel, ein ehemaliger Zögling der Düsseldorfer Schule, im Rathhause zu Aachen zu malen im Begriff ist. Es haben diese und ähnliche Darstellungen an andern Orten zwar im Allgemeinen mehr noch den Charakter des epischen Gedichts, als den der wirklichen Historie; aber zur grossen und gemessenen Darstellung der Geschichte, — eben zur Andeutung ihres poetischen Gehaltes, bildet solche Richtung wenigstens gewiss eine höchst schätzenswerthe Grundlage und in vielfacher Beziehung ein nothwendiges Bedingniss. Und dass es unsrer Kunst daneben nicht an Lebenswärme, an sinn- und gemüthvollem Eingehen auf das Einzelne gebricht, wer möchte dies läugnen? Lessing's Huss auf dem Concil zu Costnitz enthält in den Köpfen der dargestellten Personen eine Reihe historischer Charaktere, in denen wir die Kunst einer ebenso durchdachten wie beredten Physiognomik bewundern. Haben wir aber, was die Anforderungen der eigentlich geschichtlichen Malerei betrifft, allerdings noch keinen Horace Vernet, so hat sich ja eben auch dieser Meister zu dem was er ist, erst durch die Aufgaben emporgebildet.

Das Museum zu Versailles ist ein höchst umfassender Anfang zu einer Verwendung der Kunst für Zwecke, die der früheren Zeit unbekannt waren und die das geistige Bedürfniss unsrer Zeit zu fordern scheint. Durch Horace Vernet ist für diese Zwecke, in einer einzelnen Beziehung, höchst Bewunderungswürdiges erreicht worden. Aber noch liegt ein unermesslich weites Feld vor uns.

III.

Der Entwurf des Architekten van Overstraeten für die neue grosse Kirche in Brüssel,

unter Berücksichtigung der allgemeinen Strebungen der heutigen Architektur.

(Kunstblatt 1846, No. 15.)

Neben den unzählbaren Entwickelungskrisen, in denen unsre Zeit begriffen ist, verdient der merkwürdige Uebergangs- und Entwickelungszustand der heutigen Architektur gewiss eine sehr entschiedene Beachtung. Nach den conventionellen Schulregeln, die vier Jahrhunderte hindurch die europäische Architektur beherrscht hatten, nach der endlosen Wiederholung der Formen des antiken Systems, die all ihrer Schönheit zum Trotz doch so häufig mit den äussern und innern Bedürfnissen der modernen Zeit in Widerspruch geriethen und daher auch einen guten Theil ihrer eignen Gesetzmässigkeit einbüssen mussten, athmet man endlich wieder auf, indem man ein freieres, mehr oder weniger selbständiges Regen der architektonischen Kräfte wahrnimmt. Wohinaus dies führen soll, lässt sich natürlich für jetzt noch nicht absehen. Im Allgemeinen hat man, um von

dem antiken Schulzwange frei zu werden, die Formen der mittelalterlichen Bausysteme zu Hülfe gerufen. Gelegentlich hat man sich dabei auch dem einen oder dem andern dieser Systeme so gänzlich dahingegeben, dass der Geist der Neuzeit wiederum verläugnet und die eine Dienstbarkeit nur mit der andern vertauscht wurde, was eben nicht als Fortschritt zu betrachten sein dürfte. Zumeist aber hat man durch das Studium der mittelalterlichen Systeme eben nur ein breiteres Material zu gewinnen und dasselbe, zumal bei der aus der Antike gewonnenen guten Vorbildung, mit freiem Sinne zu bearbeiten gesucht. Ein neues System kann hieraus natürlich sofort nicht hervorgehen; aber wir können wohl hoffen, dass solches Streben der Uebergang zu demjenigen Systeme ist, welches den Ausdruck des Formensinnes unsrer Zeit ausmachen wird.

Am meisten ist in dieser Beziehung bis jetzt von deutschen Architekten geschehen. Berlin hatte das Glück, in Schinkel einen Künstler zu besitzen, durch den die griechische Architekturform in wunderbarer Reinheit wiederhergestellt und zugleich der Beginn einer neuen selbstständigen Richtung mit voller künstlerischer Consequenz vorgezeichnet wurde. Ich meine hiemit besonders das Gebäude der Bauschule in Berlin, eine jener seltenen Schöpfungen, die nur dem Genie gelingen und die auf eine lange Folgezeit hin ihre Nachwirkungen auszuüben im Stande sind. Leider sind jedoch diese Wirkungen noch nicht in dem Maasse eingetreten, wie es wohl zu wünschen gewesen wäre. Wenn Schinkel's Schule auch noch immer die feine Geschmacksbildung des Meisters vertritt, so hat sich daneben doch zugleich die französische Renaissance, bis in den Rococo hinab (wie in dem erneuten Innern des Opernhauses) geltend gemacht. Semper in Dresden hat sich, nach strengem Studium der griechischen Monumente, veranlasst gesehen, bei dem dortigen Schauspielhause ebenfalls bunte Renaissance-Formen, bei der Synagoge byzantinische und im Innern selbst maurische Formen anzuwenden etc. In München hatte v. Klenze die Antike, theils unmittelbar nach dem Muster der Alten, theils nach der neuitalienischen Behandlung des sechzehnten Jahrhunderts vertreten; neben ihm ist durch v. Gärtner eine Art romanischen Styles zur Herrschaft gelangt, während die dortige schöne Aukirche durch Ohlmüller in gothischer Weise ausgeführt wurde, und auch andre Architekten, wie z. B. Metzger, trotz seiner strengen Studien in Griechenland, dem mittelalterlich gothischen Systeme entschieden den Vorzug geben. Hübsch in Carlsruhe verfährt als Architekt, nach nicht minder strengen griechischen Studien, in einer Weise, die man im Vergleich mit andern geistigen Beziehungen der Gegenwart füglich als eine unabhängig rationalistische bezeichnen kann, während er sich in dem ideellen Theile der Kunst doch vorzugsweise der Tradition des romanischen Styles zuwendet. v. Lassaulx in Coblenz baut ebenfalls in romanischer Weise, während Zwirner in Köln die Studien, die er bei der Restauration des dortigen Domes gemacht hat, zu eignen architektonischen Werken gothischen Styles verwendet u. s. w.

In Italien, von wo aus sich der antikisirende Architekturstyl der letzten Jahrhunderte über die Welt ergossen hatte, ist man, soviel mir bekannt, von dem Vorbilde der grossen Meister seit Brunelleschi noch nicht abgewichen; Italien zählt aber auch überhaupt für die geistigen Bewegungen der Gegenwart nur wenig mit. Ebenso herrscht dieser italienische Styl mit Modificationen der einen oder der andern Art, der Hauptsache nach

auch in Frankreich noch vor. Hittorff (aus Köln) ist nur bemüht, ihn auf die reinere griechische Form zurückzuführen. Duban hat in dem *Palais des beaux-arts* ein Werk geliefert, welches sich den anmuthigsten Leistungen des italienischen Cinquecento würdig anreiht. Die Bewegung der Zeit hat sich in der französischen Architektur im Allgemeinen nur in dem Zurückgehen auf die sogenannte Renaissance, d. h. auf einen Styl, dem es mehr um eine äusserlich phantastische Dekoration als um eine organische Durchbildung zu thun ist, ausgesprochen; gelegentlich hat man sich dabei auch dem kaum verlassenen Rococo wieder sehr befreundet erwiesen. Die mittelalterlichen Systeme sind in Frankreich noch wenig zur Geltung gekommen, obschon man bei der Restauration der mittelalterlichen Monumente dort zuweilen mit einer ans Pedantische streifenden Genauigkeit verfährt. Nur eine kleine Partei setzt dem Eifer der classischen Architekten einen gleichen Eifer für die ausschliessliche Geltung der gothischen Architektur, und zwar des dreizehnten Jahrhunderts, entgegen. Dem byzantinischen Style ist in der kleinen eleganten Kapelle des h. Ferdinand (ausserhalb Paris) nur vorübergehend ein flüchtiges Compliment gemacht.

Belgien war seither den französischen Fussstapfen gefolgt. Als die bedeutendsten neueren Architekturen, die ich dort kennen lernte, erscheinen mir die von Roelandt zu Gent, in denen man den geistvollen Schüler von Percier und Fontaine erkennt. Sein Universitätspalast, sein Justizpalast sind imposante Werke in französisch-italienischem Style, während er in dem dortigen Schauspielhause der bunt-phantastischen französischen Renaissance huldigt. Gegenwärtig entsteht jedoch in Belgien, nach dem Plane eines jüngeren Architekten, van Overstraeten-Roelandt, ein bedeutendes architektonisches Werk, welches auch hier wie in Deutschland durch das Zurückgehen auf mittelalterliche Motive eine neue Bahn eröffnet. Da dies Werk, sowohl durch die äusseren Umstände, die den Entwurf und die Annahme desselben begleiteten, als durch die Composition selbst, für die belgische Kunst ohne Zweifel eine erhebliche Bedeutung gewinnen wird, und da es sich überhaupt den Entwickelungs-Momenten der heutigen Architektur als ein wichtiger Punkt anreiht, so erlaube ich mir hier einiges Nähere über dasselbe beizufügen.

Es ist eine Kirche, die in der Oberstadt von Brüssel erbaut wird. Die Anmuth Brüssels und besonders die grossartige Schönheit des höher gelegenen Stadttheiles, wo die lange Rue Royale von der Place Royale ab, an dem öffentlichen Park vorüber und die Boulevards durchschneidend, bis zur hochgelegenen Place de la Reine hinläuft, ist bekannt; auf dem letztgenannten Platze, also am Ende der über 6000 Fuss langen Strasse, mit dem Blick einerseits über die reiche Stadt, andrerseits nach den Bergen und dem königlichen Schlosse von Laeken, soll die Kirche aufgeführt werden, eine Krone für die ganze Stadt, ein Denkmal des belgischen Nationalgefühls. Die Aufgabe war höchst interessant; der für die belgischen Architekten ausgeschriebene Concurs hatte eine bedeutende Anzahl von Entwürfen zur Folge. Die Jury, welche über die letzteren entscheiden sollte, sprach sich einstimmig zu Gunsten des von Herrn van Overstraeten eingesandten Planes aus.

Die Kirche, der h. Jungfrau gewidmet, wird nach diesem Entwurf, in einfach achteckiger Grundform, aber in sehr bedeutenden Maassen, etwa 230 Fuss hoch, erbaut. Die Mauern des Untergeschosses steigen bis zu einer Höhe von 55 Fuss empor; dann beginnt, um 10 bis 11 Fuss zurück-

tretend und durch eine Gallerie oder Plateforme von dem Untergeschoss getrennt, ein Obergeschoss, dessen Mauern, etwa 68 Fuss hoch, von acht schlanken Pfeilern und Halbkreisbögen im Innern der Kirche getragen werden. Darüber ruht eine mächtige aus Eisen construirte achteckige Kuppel von etwa 117 Fuss Durchmesser. Auf den acht Ecken des Gebäudes schiessen schlanke durchbrochene Thürme empor und auf der Spitze der Kuppel erhebt sich ebenfalls ein leichter Thurm. Der Rue Royale gegenüber und der Breite derselben (60 Fuss) entsprechend, ist die Kirche mit einer reichen Vorhalle mit Säulen geschmückt. Der Styl der Kirche ist der Hauptsache nach byzantinisch oder romanisch und sie wird auch speziell als ein Bauwerk byzantinischen Styles bezeichnet; doch ist derselbe, zumal in der reichen Dekoration, womit die Kirche versehen ist, sehr frei behandelt. So ist z. B. das brillante Stab- und Sprossenwerk der grossen Fenster in der Weise des gothischen Baustyles angeordnet, Andres neigt sich mehr zur antikisirenden Form hin u. s. w. [1])

Es konnte nicht fehlen, dass ein architektonischer Entwurf, der so sehr von den herkömmlichen Regeln eines Palladio und sonstiger Italiener abwich, bei den Männern von Fach lebhaften Widerspruch finden musste, und es entwickelte sich selbst eine völlig entschiedene Opposition, die dem jungen Künstler den Sieg zu entreissen strebte. Man liess der erwähnten Jury vorstellen, dass nicht bloss die Kühnheit der materiellen Construction tausendfache Bedenken gegen die Ausführbarkeit des Planes erwecke, sondern dass derselbe zugleich auch so wenig der erwähnten Lokalität, wie der Styl überhaupt der Geschmacksrichtung des neunzehnten Jahrhunderts entspreche. „Sollen wir (so hiess es) die schöne Uebereinstimmung unsrer Bauanlagen so befremdlich unterbrechen? Sollen wir in die embryonischen Zustände des fünften Jahrhunderts zurückkehren und in einem Style bauen, der für kleine Kapellen (wobei man vielleicht an die Kapelle St. Ferdinand bei Paris dachte) geeignet sein mag, aber nie für grosse Kirchen, die nicht füglich anders als im Renaissancestyl zu erbauen sind?" Die Aeusserungen der Opposition, die Hrn. van Overstraeten behufs seiner weiteren Rechtfertigung vorgelegt wurden, gaben ihm aber nur Gelegenheit, die Bedeutung seines Planes nach allen Seiten hin zu entwickeln und gründlich darzulegen, wie gerade die bisher befolgte Weise nie zu einem wahrhaft würdigen Kirchenbau führen könne, wie hiezu im Gegentheil ein, wenn auch bedingtes Zurückgehen auf die Formen des Mittelalters nöthig sei. Ebenso war er vollkommen im Stande, die angeregten constructiven Bedenken zu erledigen, was ihm auch um so leichter werden musste, als die Gegner den Plan so oberflächlich betrachtet hatten, dass von ihnen die Eisenconstruction der Kuppel für eine Holzconstruction angesehen und hierauf einer der heftigsten Vorwürfe gegründet war.

Es liegt in der Natur der Sache, dass dieser Kampf mit der auf Seiten des Alten stehenden Opposition und der Sieg über dieselbe dem Entwurf des Hrn. van Overstraeten nur eine noch grössere Bedeutung geben musste, und es wird derselbe somit, wie schon oben angedeutet, nur um so mehr eine Nachwirkung auf die heutige Architektur in Belgien und auf die Erweckung derselben zur Theilnahme an dem neuen Entwickelungsgange ausüben.

[1]) Wobei es denn freilich nicht zur rechten inneren Auflösung der Formen kommt.

IV.

Ueber den Betrieb der monumentalen Glasmalerei,

mit Rücksicht auf die wichtigsten neueren Leistungen dieses Faches.

(Kunstblatt 1848, No. 29 f.)

Auf einer Reise, die ich vor einigen Jahren durch einige Theile von Deutschland, Belgien und Frankreich machte, war ich veranlasst, Beobachtungen über den gegenwärtigen Zustand der Glasmalerei, namentlich der für monumentale Zwecke dienenden Gattung dieses Kunstfaches, anzustellen. Es handelte sich vornehmlich darum, über die Grundsätze und Erfordernisse für den gediegenen Betrieb der monumentalen Glasmalerei zu einer möglichst klaren Anschauung zu gelangen. Ich glaube, dass die Mittheilung meiner Beobachtungen und Bemerkungen, wenn sie im Einzelnen auch mehr oder weniger Bekanntes berühren, in diesen Blättern eine nicht unpassliche Stelle findet. Zunächst erlaube ich mir, zur Gewinnung eines festen Standpunktes, einiges Allgemeine vorauszuschicken.

Die Kunst der Glasmalerei scheidet sich, was die dabei erforderliche Behandlung anbetrifft, in zwei wesentlich verschiedene Gattungen. Die eine Gattung betrifft die Anfertigung von Malereien auf einer Glastafel, was, den äussern Bedingnissen gemäss, immer nur Arbeiten von kleiner Dimension sein können; diese Gattung gehört daher, und in Bezug auf die Art und Weise ihrer Verwendung, unter die allgemeine Rubrik der Kabinetsmalerei, mit deren Werken sie die vorherrschende Richtung auf eine zarte und detaillirte Durchbildung gemein hat. Die andre Gattung betrifft diejenigen Malereien, deren Ausführung auf der Zusammensetzung einer mehr oder weniger grossen Anzahl von Glasplatten beruht, in welcher Weise allein Werke grösseren Umfangs beschafft werden können. Sie wird vorzugsweise in Verbindung mit der Architektur, zur Ausfüllung der Fensteröffnungen, angewandt, hat in solchem Betracht vorzugsweise eine monumentale Bedeutung und stimmt mit den übrigen monumentalen Kunstfächern in der Richtung auf eine grossartig ernste Stylistik überein. Zugleich sind bei ihr, während die monumentale Kunst schon im Allgemeinen auf eine feinere Durchbildung des Details nicht auszugehen pflegt, besondere Gründe vorhanden, die dies unzulässig machen.

Die bei der monumentalen Glasmalerei geforderte strengere Stylistik beruht zunächst und im Allgemeinen auf dem Bedürfniss einer harmonischen Uebereinstimmung ihrer Darstellungen mit den architektonischen Formen und Linien, welche das Fenstergemälde einrahmen oder selbst (wie in dem Fenstersprossenwerk der gothischen Architektur) sich über dasselbe hinziehen. Näher bestimmt wird dies Erforderniss einestheils durch die leuchtende Kraft, die überhaupt den Glasfarben eigen ist und die, soll anders im grossen Maassstabe keine beängstigende Buntheit entstehen, das Gesetz eines sehr gehaltenen harmonischen Zusammenklanges nothwendig macht; anderntheils durch die grosse Stärke der Umrisslinien, worauf, soll nicht auch die Formenbezeichnung eine unruhig schwere Wir-

kung hervorbringen, die Nothwendigkeit einer im Ganzen einfachen Linienführung beruht. Die Breite der Umrisse entsteht bekanntlich durch die Anwendung des Bleies zum Zusammenfügen der verschiedenen Glasstücke, die naturgemäss nach den in der Composition vorhandenen Conturen zugeschnitten werden. Diese dicken Bleiconture machen es aber nöthig, dass ebenso auch die übrigen hervorstechenden Umrisslinien in entsprechender Stärke gezeichnet werden; und nicht minder bedingt es das einfache Gesetz der Harmonie, dass auch die Modellirung, die gesammte malerische Behandlung in ähnlicher Breite und Derbheit — also mit Uebergehung jener feineren Durchbildung des Details — durchgeführt wird, was ohnehin bei dem, dem Auge ferneren Standpunkte dieser Malereien, wenigstens wenn sie sich in Kirchenfenstern befinden, überflüssig ist. — Besondere Bedingnisse für die monumentale Glasmalerei entstehen ausserdem noch aus den Rücksichten, welche auf die Gebrechlichkeit des Materials und auf die Anwendbarkeit von verhältnissmässig stets nur kleinen Glastafeln genommen werden müssen. Die Festigkeit des Ganzen erfordert die Anordnung starker Sprossen und breiter eiserner Querbänder, die Zugrundelegung eines Netzes von fester, bestimmter Form, dem die Composition des Glasbildes so eingefügt werden muss, dass sie sich, trotz dieses Hemmnisses doch ohne eigentliche Störung entwickelt, was nothwendig wiederum auf das Gesetz einer einfachen Stylistik zurückführt. Die Kleinheit der Platten aber macht es nöthig, dass die Entfernung der in der Composition vorhandenen Umrisslinien von einander sich nie über dieses Maass hinaus erstreckt, soll anders die Form nicht durch eine Bleilinie durchschnitten werden. Jenes Netz von Sprossen und breiten Querbändern durchschneidet allerdings nicht selten die Formen, doch macht dasselbe mehr nur den Eindruck eines Gitters, durch welches hindurch man die Composition erblickt. Zu diesen Gittertheilen gehören auch gewisse schwächere Befestigungsbänder, die sogenannten Windeisen, die besonders in der ältern Glasmalerei parallel mit den übrigen horizontalen Bändern geführt zu werden pflegen. Kann man indess die Windeisen über den Umrisslinien der Composition anbringen, so gewinnt man für letztere den Vortheil einer freieren Entwickelung; doch vermehrt dies naturgemäss das Bedürfniss einer möglichst einfachen Führung der Umrisse und die Breite desselben.

Die Summe dieser verschiedenartigen Bedingnisse, zu denen sich sodann noch die anderweitig schwierige Technik der Farbenbereitung und des Auftragens und Einbrennens der Farbe gesellt, erklärt es hinlänglich, wesshalb sich, trotz der häufigen Anwendung dieses Kunstfaches in früheren Jahrhunderten und des im Allgemeinen wohlgefälligen Eindruckes, den die gemalten Fenster besonders in den gothischen Kirchen hervorbringen, doch nur höchst selten monumentale Glasmalereien von wahrhaft künstlerischer Vollendung vorfinden. Fast zu den befriedigendsten der früheren Zeit gehören die aus der ersten Blüthenepoche dieses Kunstzweiges, aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert, wo das Ganze teppichartig und demgemäss in bestimmter, halb architektonischer Stylistik gehalten zu sein pflegt und wo bei den, im Einschluss des Ornamentes enthaltenen figürlichen Compositionen noch gar keine Rücksicht auf malerische Behandlung stattfindet. Etwa vom Anfange des funfzehnten Jahrhunderts ab gewinnt das Figürliche mehr Selbständigkeit und demgemäss die malerische Behandlung mehr Geltung; aber nun gelingt es auch nur sehr selten, die Glut der Farbe zu bewältigen und die dadurch hervorgebrachte Buntheit zu

vermeiden. Besondere Anerkennung verdient in diesem Betracht die niederrheinische, namentlich Kölnische Glasmalerschule des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, indem in ihren Arbeiten gewöhnlich einfache Farbenverhältnisse vorherrschen und besonders das Streben ersichtlich wird, durch Anbringung weisslicher Gewandungen die allzugrosse Kraft der Farben zu sänftigen. In den schon seltneren Werken von der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts ab macht sich die Rücksicht auf eigentlich malerische Harmonie immer mehr geltend, aber nicht mehr zum Vortheil dieses Kunstfaches, da sich die Bereitung der gefärbten Gläser und der zum Malen bestimmten Farben gleichzeitig und in auffallender Schnelligkeit verschlechtert und bald auch auf eine principmässige Verbleiung (die allerdings die freie malerische Behandlung sehr schwierig macht) fast gar keine Rücksicht mehr genommen wird. Dies ist besonders bei den französischen Glasmalereien der späteren Zeit des sechzehnten Jahrhunderts der Fall.

Indem ich mich nunmehr zur Betrachtung der heutigen Leistungen im Fache der monumentalen Glasmalerei wende, beginne ich zunächst mit demjenigen Orte, wo für die Gegenwart bei Weitem das Umfassendste und Wirksamste in diesem Kunstzweige geschehen ist, — mit München.

Die Mariahilf-Kirche in der Vorstadt Au zu München, eins der edelsten gothischen Gebäude, die in neuerer Zeit ausgeführt sind, hat bekanntlich in ihren neunzehn grossen Fenstern seit dem Jahr 1834 und auf königliche Veranlassung einen reichen Schmuck prachtvoller Glasmalereien erhalten. Es ist gewiss die einzige gothische Kirche, wo die Fensterbilder einen vollständigen und in sich einigen Cyklus ausmachen, wo zugleich Architektur und Fenstermalerei ein durchaus harmonisches, sich gegenseitig bedingendes und erfüllendes Ganze bilden. Der erste Eindruck, den man beim Eintritt in diese Kirche empfindet, ist so wunderbar überraschend, dass ich demselben nichts Aehnliches zu vergleichen wüsste; der hohe Adel der Architektur, die leuchtenden Farbenaccorde, die Erscheinung der verklärten Gestalten, welche sich aus diesem rhythmisch bewegten Farbenspiele entwickeln, — von allen Seiten umfängt es den Beschauer mit so hinreissender Gewalt, dass man in der That, um zur besonnenen Betrachtung des Einzelnen übergehen zu können, einer angestrengten Sammlung bedarf. Der Inhalt der figürlichen Compositionen besteht aus Darstellungen des Lebens und der Legende der h. Jungfrau. Diese nehmen den untern Theil der Fenster ein, während sich über ihnen, sie bekrönend, eine arabeskenartig geformte Architektur emporgipfelt. Im Chor (wo aber die Fenster nicht so tief hinabgehen, wie im Schiff) sind diese Arabesken vorzüglich reich gebildet und steigen bis in die Rosen der Fenster empor; im Schiff sind sie einfacher und es erhebt sich über ihnen hier ein schlichtes, farbig damascirtes Teppichwerk. Unter der Leitung von H. Hess und durch seiner Richtung verwandte Künstler componirt, haben die figürlichen Darstellungen ganz die hohe ernste Grazie und Anmuth, die diesem Meister eigen ist; die ornamentistischen Theile, von Ainmüller, dem Inspector der Glasmalereianstalt zu München, selbst entworfen, enthalten den grössten Reichthum edelster Formen. — So bewältigend indess der erste Eindruck dieser Werke ist, so würdig und gross sie den allgemeinen stylistischen Anforderungen gemäss gehalten sind, so viel Schönes sich in ihren Einzelheiten bemerklich macht, so traten mir bei näherer Betrachtung dennoch verschiedene Mängel in Rücksicht auf die nothwendigen stylistischen

Besonderheiten der monumentalen Glasmalerei entgegen. Zunächst haben die Farben nicht durchweg die genügende Haltung; die Gesichter sind zumeist sehr zart gefärbt, womit die grösserentheils sehr leuchtende Farbe in den Gewändern nicht recht übereinstimmt; unter den Gewandfarben aber glüht vor Allem das Roth hervor, während einzelne andre, wie Violet und Grün, zuweilen kalt erscheinen. Ueberhaupt scheint das Gesetz jener breiteren und volleren Energie, auf die es nach meiner obigen Auseinandersetzung bei diesem Kunstfache doch so wesentlich ankommt, hier kaum beachtet zu sein. Die Behandlung des Einzelnen und namentlich der Gesichter ist äusserst zart durchgebildet, womit dann natürlich die dicken Bleiumrisse nicht stimmen können. Auch ist in der Art und Weise der Verbleiung und in der Anbringung der Windeisen kein ganz consequentes Princip beobachtet, indem die letzteren und auch die Bleilinien die Formen nicht selten naiv in horizontaler Linie durchschneiden und doch, wo sie auf nackte Formen stossen, zumeist sofort in deren Contur übergehen, was natürlich störend wirkt; Lüfte u. dgl. werden durch Bleilinien ohne Weiteres in kleine Quadrate getheilt. Ebenfalls störend wirkt es, dass das Blei in diesen Conturen, wenn Reflexlichter auf dasselbe fallen, erglänzt, statt tiefe Schatten zu bilden; es hätte einen dunklen Anstrich oder wenigstens eine den Glanz aufhebende Beize erhalten müssen. Auch das hellgraue Sprossenwerk der Fenster hat im Verhältniss zu den Glasfarben eine zu lichte Farbe und bildet demgemäss keinen genügend entschiedenen Gegensatz. — Es geht aus diesen Beobachtungen hervor, dass das Künstlerische in diesen Arbeiten — eine so ausserordentliche und seltne Höhe dasselbe auch erreicht — dennoch als ein Einseitiges für sich gefasst ist, so dass bei der technischen Ausführung sich nothwendig störende Collisionen ergeben mussten. Meines Erachtens muss aber schon bei der ersten Ausbildung der künstlerischen Conception, wie in allen Fällen, so auch in der Glasmalerei, auf alle technischen Bedingnisse Rücksicht genommen werden. Ohne das kann sich Seele und Leib des Kunstwerkes nimmer zu einem Ganzen fügen.

Dieselbe Weise der Behandlung fand ich denn auch bei der Mehrzahl andrer Arbeiten der Münchner Glasmalerschule, die ich theils in der Anstalt selbst, theils an andern Orten zu sehen Gelegenheit hatte. Man sprach dabei den, für meine Auffassung ziemlich befremdlichen Grundsatz aus: die Künstler, welche die Compositionen zu den Glasgemälden lieferten, hätten um die äussere Technik, die bei der Ausführung angewandt werden müsse, nicht zu sorgen; wie die Zusammensetzung der Glastafeln vorgenommen, in welchen Linien das Blei geführt werden müsse, dies sei die Sache der Glasmaler oder ihrer Leiter. Die Resultate zeigen, dass diese Tendenz, die die ursprüngliche künstlerische Production von der technischen Ausführung völlig trennt, nicht unbedenklich ist. — Die Thätigkeit der Glasmaler in der genannten Anstalt besteht hienach ausschliesslich nur im Copiren, sei es von Cartons und Farbenskizzen, die speziell für ihre Zwecke gefertigt sind, sei es von Gemälden, namentlich älteren, die ursprünglich für andre Zwecke ausgeführt waren.

Das Ueberwiegen einer Behandlungsweise, die, durchweg und ohne Rücksicht auf entgegenstehende Bedingnisse, auf eine sehr zarte Detaildurchbildung gerichtet ist, mag verschiedene Ursachen haben. Theils mag es in der individuell künstlerischen Richtung von H. Hess und seinen Mitarbeitern begründet sein, die für jene grossen Arbeiten der Au-Kirche

wenigstens maassgebend sein musste; theils mag das häufige Copiren von Gemälden der altflandrischen Schule, was hier, besonders auf Veranlassung der Herren Boisserée, stattfand und für die selbständige Ausbildung der Cabinet-Glasmalerei so merkwürdige Erfolge hatte, darauf hingewirkt haben. Vielleicht mag aber auch noch ein andrer, mehr äusserer Grund von Einfluss gewesen sein. Die Glasmalereianstalt hat sich bis auf die letzten Jahre mit sehr beschränkten und ungünstigen Lokalien behelfen müssen, wo man die Arbeiten immer nur in verhältnissmässig kleinen Stücken fertigen konnte und wo es unmöglich war, die grösseren Werke gelegentlich in ihrer Gesammtverbindung aufzustellen und hiedurch, sowie durch die Gewinnung eines ferneren Standpunktes für das Auge, ein Urtheil über das Ganze und über die Totalwirkung zu erhalten. Wie wichtig dies unter allen Umständen für grossräumige Arbeiten ist, die aus der Ferne gesehen werden sollen, bedarf keines weiteren Beweises. Diesem Uebelstande ist gegenwärtig indess auf eine sehr erfreuliche Weise abgeholfen. Es ist nemlich ein besondres ansehnliches Gebäude für die Glasmalereianstalt aufgeführt worden, welches nächst der Wohnung für den Inspector, den Zeichnen- und Malsälen, den Magazinräumen, den Oefen und Laboratorien auch einen sehr hohen und geräumigen Saal zur Zusammenstellung und öffentlichen Ausstellung grösser Arbeiten enthält. Der Saal hat ein kolossales Fenster, dessen Dimensionen den grössten Kirchenfenstern entsprechen; verschiedene Galerien sind an den Wänden des Saales umhergeführt, um durch sie auch in der Höhe den verschiedenen Theilen des aufgestellten Bildes nahe kommen zu können, und eine in der gegenüberstehenden Wand angebrachte Oeffnung giebt Gelegenheit, das Bild aus möglichst grosser Entfernung betrachten und beurtheilen zu können.

Die neueren Glasfenster im Dome zu Regensburg, die in den Jahren 1828 bis 1833 auf königliche Veranlassung gefertigt sind, enthalten die Belegstücke für die frühere Entwickelungsgeschichte der Münchener Glasmalerschule. Von vorn herein macht sich hier jene schöne Richtung auf höhere monumentale Stylistik bemerklich, aus welcher allein der bis jetzt erreichte und trotz meiner Ausstellungen immer doch so ausserordentliche Theil des Erfolges hervorgehen konnte, wenn auch begreiflicherweise diese ersten Arbeiten zum Theil noch das Gepräge des Versuches, in ihrer Behandlung noch etwas Schwankendes haben. Auffallend war es mir, dass bei einigen dieser Regensburger Fenster sich eine grössere Energie, namentlich in der Färbung und malerischen Behandlung des Nackten, bemerklich macht, als man später, in den Fenstern der Müchener Au-Kirche, zu beobachten für gut gefunden hat. Meines Erachtens wäre gerade dies eine Behandlungsweise gewesen, die man hätte beibehalten und weiter ausbilden sollen.

Einen Gegensatz gegen die Münchener Schule der Glasmalerei bilden die, freilich minder umfangreichen Bestrebungen, die sich in Nürnberg geltend gemacht haben. Jene zartere malerische Durchbildung, auf die, wie ich schon bemerkte, das häufige Kopiren altflandrischer Bilder wenigstens zum Theil von Einfluss war, wird hier im Allgemeinen weniger erstrebt; man ist hier mehr bei der älteren Weise der Glasmalerei stehen geblieben, bei welcher nur eine sehr mässige Modellirung glänzend colorirter Glasflächen erstrebt wurde. Die alten Malereien in den Nürnberger Kirchenfenstern und die, mit solcher Richtung wohl übereinstimmenden Oelgemälde der Dürer'schen Schule gaben dazu besonders das Vorbild.

Wenn in solcher Art bei kleinen Ausführungen manches Ansprechende erreicht wurde, und wenn diese Richtung wohl geeignet war, für monumentale Zwecke in grossartig wirksamer Weise ausgebildet zu werden, so scheint dies letztere doch nicht geschehen zu sein. Wenigstens konnten mir die dahin gehörigen Arbeiten, theils ausgeführte grössere Werke, theils Skizzen zu solchen, die ich in der besonders geschätzten Anstalt der Familie Kellner zu Nürnberg sah, nicht genügen. Fand ich in diesen auch, was ich sehr anerkennen musste, eine energischere Behandlungsweise und ein angemessneres Prinzip der Zusammensetzung als in den Münchener Arbeiten, so fehlte dagegen die höhere künstlerische Durchbildung, sowohl in den, zum Theil von den Gliedern der Familie selbst entworfenen Compositionen als in der eigentlichen Ausführung derselben.

Im Münster zu Freiburg sah ich Arbeiten des dort ansässigen und mehrfach mit Auszeichnung genannten Glasmalers Helmle. Die gelungeneren von diesen bestehen aus einer Reihenfolge kleiner Darstellungen in den Fenstern zweier Seitenkapellen des Münsters, Kopien von Scenen der von Dürer in Kupfer gestochenen Passion Christi. Hier kam es natürlich, nächst dem allgemeinen künsterischen Verständniss der Originale, nur auf die Herstellung einer harmonischen Farbenwirkung und auf eine möglichst wenig störende Führung der Bleilinien an, was wenigstens theilweise erreicht war.

In Belgien erfreut sich der zu Brüssel wohnhafte Glasmaler Capronnier eines namhaften Rufes. Die Kathedrale (Ste. Gudule) hat einige Arbeiten seiner Werkstatt, die, nach verschiedenartigen Vorbildern ausgeführt, selbst von höchst abweichender Beschaffenheit sind. Vier Fenster im Chorumgange sind mit Glasgemälden nach Compositionen von Navez, dem Direktor der Brüsseler Akademie, einem Künstler, der noch der alten David'schen Richtung angehört, ausgefüllt. Die Compositionen sind theatralisch affektirt, die Ausführung unangenehm bunt. Besser sind die Fenster einer Kapelle hinter dem Chore, in denen jedoch gar keine selbständige Eigenthümlichkeit sich geltend macht; sie wiederholen nämlich in Anordnung und Behandlung ganz genau die Art und Weise der alten, übrigens nicht mehr ganz stylgemässen Glasmalereien aus der Mitte des 16ten Jahrhunderts, welche die Oberfenster des Chores der Kathedrale ausfüllen.

Für die Glasmalerei in Frankreich sind zunächst die Arbeiten dieses Faches, welche die königl. Porzellanmanufaktur zu Sèvres liefert, von Bedeutung. Ich sah einige dieser Arbeiten in der Anstalt selbst, andere im Louvre. Es spricht sich in ihnen eine bemerkenswerthe Eigenthümlichkeit aus, obgleich auch sie den Anforderungen, die wenigstens an die grösseren monumentalen Leistungen dieses Faches gemacht werden müssen, nicht genügen. Die künstlerische Richtung, welche diesen Arbeiten zu Grunde liegt und durchgehend befolgt wird, ist die naturalistisch-malerische, wie dieselbe gegenwärtig überhaupt in der französischen Kunst vorherrscht; man strebt nach malerischer Wirkung, nach malerisch energischer, voller Farbe, nach den Effekten des Helldunkels u. s. w. Bisweilen erreicht man hier sehr anerkennungswerthe Erfolge, doch hat man die Mittel noch keineswegs vollständig in seiner Gewalt, indem man z. B., um warme Töne hervorzubringen, nicht selten zu monoton gelben Farben seine Zuflucht nimmt. Die ansprechendsten Arbeiten sind, übereinstimmend mit solcher Richtung, die auf einer Glastafel ausgeführten Bilder:

ich sah deren einige von nicht unansehnlicher Grösse in der Arbeit, wobei ich natürlich aber dahingestellt lassen muss, wie es sich hiebei mit dem gleichmässigen Einbrennen der Farben verhalten möge. Bei den grösseren Compositionen, die in ein Wechselverhältniss zur architektonischen Umgebung treten sollen, vermisste ich aber durchaus diejenige lineare Grösse und stylistische Klarheit, die die wesentlichste Grundlage einer monumentalen Wirkung ausmacht. Hierauf, also auf eins der ersten Erfordernisse grossräumiger Glasmalerei, scheint in der Anstalt von Sèvres gar keine Rücksicht genommen zu werden. Demgemäss ist denn auch für die Zusammensetzung der Glastafeln fast gar kein, in den höheren Bedingnissen des Faches beruhender Anhaltspunkt gegeben, und die Verbleiung wird nicht selten mit derselben Willkürlickeit durchgeführt, wie bei den älteren französischen Glasmalereien aus der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts. — Soviel ich in Erfahrung gebracht, sind die Glasmaler von Sèvres ausschliesslich, wie in den meisten Fällen, nur Copisten.

Einige andere monumentale Glasmalereien, die ich in Paris sah, zeigen das Bestreben, das stylistische Element, welches den Arbeiten von Sèvres mangelt, durch willkürliches Anschmiegen an diesen oder jenen Typus mittelalterlicher Kunstrichtungen zu erreichen. Dies ist z. B. der Fall mit den Glasmalereien im nördlichen Flügel des Querschiffs der Kirche St. Eustache, eines Gebäudes, welches mit grossartig gothischer Gesammtanlage eine Formenbildung im eleganten Renaissancestyl verbindet. Das Dekorative dieser Glasmalereien wiederholt den Styl der Architektur des Gebäudes, während die Figuren in ziemlich strenger Weise den Typus einer früheren Zeit, etwa der um das Jahr 1400 üblichen, befolgen. Als Verfertiger dieser Glasbilder wurde mir ein gewisser Thevenot genannt. Noch seltsamer machen sich die ziemlich zahlreichen Glasmalereien, mit welchen die spätgothische Kirche St. Germain l'Auxerrois bei ihrer neuerlich erfolgten Restauration geschmückt ist. Vielleicht in Anerkennung der, im Obigen von mir erwähnten, aber natürlich nur bedingungsweise gültigen Verdienste, welche die Glasmalerei in ihrer ersten Blüthenepoche hat, ist man hier dahin gekommen, den grösseren Theil dieser Glasbilder vollständig im Charakter des 13ten Jahrhunderts, mit allem Befangenen und Conventionellen jener Zeit, ausführen zu lassen. Dies hängt übrigens mit gewissen einseitigen Prinzipien zusammen, die man in Frankreich bei der Restauration mittelalterlicher Monumente, theilweise wenigstens, absichtlich zu befolgen scheint.

Ungleich bedeutender als alles Uebrige, was ich von französischer Glasmalerei gesehen, und wiederum zu dem Besten heutiger Zeit gehörig sind die Glasgemälde, welche die Fenster der neuerbauten Kirche St. Vincent de Paul zu Paris schmücken. Die Kirche ist nach dem System der Basiliken und zwar, soviel es der Baumeister — Herr Hittorf — nur im Stande war, in möglichst entschieden griechischen Formen ausgeführt. Die Fenster haben daher nicht die Dimensionen gothischer Kirchenfenster und auch nicht die Form derselben, vielmehr die eines einfachen Rechteckes. Nach einer sehr sinnigen Idee des Architekten sind die Seitenaltäre der Kirche stets unter den Fenstern angebracht, so dass die Tabernakel-Architektur, mit denen er die Fenster umfasst hat, stets den Altaraufsatz vertritt und das Fensterbild selbst das Altargemälde ausmacht. Jedes Fenster enthält, solcher Bestimmung entsprechend, die Gestalt des Heiligen, wel-

chem der darunter befindliche Altar gewidmet ist; diese Gestalt erhebt sich in bedeutender Grösse auf einem teppichartigen Grunde und ist von einem breiten, mit kleinen figürlichen Darstellungen versehenen Ornamentrahmen umgeben, welcher sich oberwärts im Halbkreise schliesst. (Für die Eisenbänder, welche diesen Rahmen in Ermangelung andern Sprossenwerks umgeben und festhalten, wäre nur — was durch den Architekten hätte geschehen müssen — eine leichte architektonische Ausbildung wünschenswerth gewesen.) Sämmtliche Glasbilder sind von dem Glasmaler Maréchal in Metz gefertigt und zwar, was sehr hervorgehoben werden muss, nicht etwa nach anderswoher gelieferten Cartons, sondern als sein selbständiges künstlerisches Eigenthum, sowohl der Idee und dem Entwurfe als der gesammten technischen Ausführung nach. Sie haben im Wesentlichen ein ächt künstlerisches, auf grossartig monumentale Wirkung gerichtetes Gepräge, und da der Meister von vorn herein alle technischen Erfordernisse im Auge hatte, so realisirt sich dies künstlerische Element zugleich auch in entschiedener, angemessener Form. Die Gestalten erscheinen in einfacher Würde, die eine schlichte Linienführung möglich machte; die Zusammensetzung (die Verbleiung) ergiebt sich hiebei völlig naturgemäss und ungezwungen; die malerische Behandlung hat diejenige kraftvolle Tüchtigkeit, welche des harmonischen Eindruckes wegen gefordert werden muss. Im Einzelnen hatte ich bei diesen Arbeiten freilich noch mancherlei auszusetzen. Besonders die Haltung der Farben ist dem Künstler noch nicht durchweg gelungen; während z. B. das Roth sehr kräftig und, wo es die vorherrschende Masse bildet, allerdings zum Vortheil der Gesammthaltung des einzelnen Gemäldes wirkt, erscheinen andere Farben, wie durchweg das Blau, noch glasartig schwach und schwankend. Der Teppichgrund, überdies meist von schlechter Zeichnung des Ornaments, ist in der Regel zu bunt. Im Nackten herrschen zu sehr braune Töne vor; doch entwickelt sich in einzelnen Köpfen bereits eine warme individuelle, naturgemässe Färbung; der Ausdruck der Köpfe aber ist meist vortrefflich, so tief empfunden, wie von allem Conventionellen frei. Ohne dass ich sagen könnte, dass der Künstler in diesen Arbeiten das Angestrebte schon erreicht hätte, glaube ich doch, dass diese Richtung alle Anerkennung verdient, ja dass sie allein es ist, die der monumentalen Glasmalerei die Eigenschaft eines selbständigen Kunstfaches sichern kann.

Ich darf voraussetzen, dass ich hiemit die vorzüglichst wichtigen Erscheinungen der heutigen Glasmalerei berührt habe. Hervorstechende Bedeutung besitzen unter diesen aber nur die königl. Glasmalereianstalt zu München und die des Herrn Maréchal zu Metz. Die verschiedenartigen Vorzüge beider weisen auf dasjenige hin, was überhaupt zum Betrieb der Glasmalerei als eines monumentalen Kunstfaches erforderlich sein wird.

Die Bedürfnisse dieses Betriebes sondern sich naturgemäss in diejenigen, welche der technisch-materiellen, und in diejenigen, welche der eigentlich künstlerischen Seite angehören; beide aber verlangen eine gleichmässige Berücksichtigung, falls überhaupt dauernde und geistig bedeutende Erfolge errungen werden sollen. Die technisch-materiellen Bedürfnisse betreffen die gesammte Beschaffung der Gläser, der Farben und des Einbrennens; die künstlerischen die Composition und die Ausführung derselben auf den Glastafeln, bei welchen beiden Punkten vollkommene Vertrautheit mit allen technischen Punkten unumgänglich ist. Der aus-

V.

Fragmente eines Reiseberichtes.

1.

Ueber die gegenwärtige Lage der Düsseldorfer Schule.

.... Die Akademie von Düsseldorf war die erste Anstalt, welche im Gegensatz gegen das starre alt-akademische Wesen, wie dasselbe noch gegenwärtig in strengster Consequenz von der École des beaux-arts zu Paris festgehalten wird, das lebenvolle, den grossen Zeiten früherer Kunstblüthe wie den Bedürfnissen der Gegenwart entsprechende Princip eines ateliermässigen Unterrichts, wo freie Communication zwischen dem Meister und den Schülern stattfindet, aufstellte und zur Geltung brachte. Die „Compositions-Klasse" der Akademie bildete den eigentlichen Kern des Instituts; den vorbereitenden Klassen wurde eine Färbung gegeben, welche den Schüler unwillkürlich auf solche Tendenz hinführte; bald schloss sich in der sogenannten „Meister-Klasse" die schöne Einrichtung an, auch das Beispiel der schon Ausgebildeten für die Anstalt zu erhalten und zwischen ihnen selbst gegenseitige Mittheilung und Anregung fort und fort in leichtester Weise möglich zu machen. Aeussere Umstände kamen der Durchführung dieses Princips in günstigster Weise zu statten; einmal der sehr wichtige Umstand, dass die Anstalt fast vollständig als eine neue, durchaus mit frischen, jugendlichen Kräften, ins Leben trat, auch, dass sie sich nicht über viele und verschiedene Richtungen verbreitete, vielmehr sich in einigen Hauptrichtungen concentriren durfte; dann die Persönlichkeit eines Directors, der mit grösster Hingebung jeden ihm anvertrauten Keim zu pflegen bemüht war, sowie das seltene Glück, dass gleich in die vorderen Reihen der Schüler eine Anzahl vortrefflichster Talente eintrat. Die Resultate grenzten an das Wunderbare. Wer riefe sich nicht jenen begeisterten Enthusiasmus zurück, mit welchem das deutsche Publikum eine Reihe von Jahren hindurch die stets schöneren Leistungen der Schule aufnahm!

Das Letztere aber ist plötzlich anders geworden. An die Stelle des leidenschaftlichen Beifalls ist eine sehr zweideutige Kühle, ist Missachtung und ein oft gar bittrer Tadel getreten; nicht durch launenhafte Kritiker veranlasst, wie man in Düsseldorf gern glauben möchte, vielmehr der Hauptsache nach aus der Masse des Publikums heraus, und den sehr einflussreichen Theil des Publikums, welcher die Bilder kauft, nicht ausgeschlossen. Hat man nur den allgemeinen künstlerischen Werth der Leistungen im Auge, so ist es schwer zu sagen, woher eigentlich die auffallende Missstimmung gekommen, worin der so durchgreifende Tadel besteht. Manches ist wohl richtig, z. B. dass der Behandlung gelegentlich mehr Mark, mehr Entschiedenheit, mehr sieghafte Fülle zu wünschen wäre; auch muss man zugeben, dass in den Bildern der minder ausgezeichneten Künstler

namentlich in den historischen, oft eine nicht ganz erfreuliche Monotonie vorherrscht. Doch wird nicht nach den mittelmässigen Kräften, oder nur wenn diese das Uebergewicht haben (was aber hier keineswegs der Fall ist), der Werth einer Schule beurtheilt werden müssen. Auch von wirklichen Rückschritten, wie man behauptet, ist nicht gar viel zu melden; im Gegentheil sind die vorzüglichsten Talente im schönsten Ringen vorwärts begriffen und ihre neueren Leistungen zum Theil ungleich gediegener als die früheren [1]). Mag eine scharfe und unnachsichtige Kritik an den Werken der Düsseldorfer Schule vieles Einzelne immerhin mit Recht zu tadeln finden, mag sie ein oder ein andres Werk, selbst von namhaften Meistern, sich anzuerkennen gänzlich weigern; sie wird, wenn sie unparteiisch bleibt, in den übrigen Kunstschulen des heutigen Tages ebenso viele Mängel (hier und dort vielleicht noch mehr) bemerken, sie wird es bekennen müssen, dass das wahrhaft Gediegene hier dem wahrhaft Gediegenen dort zur Genüge die Wage hält. Noch ist Lessing derselbe geniale Meister, der er früher gewesen; noch besitzt Sohn die überaus zarte Lieblichkeit seines Colorits; noch bringt die Landschaftschule unter Schirmer eine Fülle der ächtesten Leistungen hervor; noch ist die ganze Reihenfolge der Genremaler vorhanden und zählt ungleich mehr tüchtige Arbeiter als früher; noch ist A. Schrödter der Humorist, wie die Geschichte der Kunst keinen zweiten kennt, u. s. w. Den älteren Talenten haben sich jüngere von entschiedenster Bedeutung angereiht, wie z. B. der Genremaler Ritter und der Historienmaler Schrader, welchem letzteren die Berliner Akademie, bei dem mangelhaften Ausfall der vorjährigen Concurrenz, als ganz ausserordentliche Ausnahme den grossen Preis zuzuertheilen sich veranlasst sah. Die Fresken im Rathhaussaale zu Elberfeld sind den Darstellungen ähnlichen Inhalts in München gewiss an die Seite zu stellen; auch unter denen zu Heltorf befinden sich der Mehrzahl nach sehr anerkennungswerthe Leistungen. Der von Hübner erfundene und von allen bedeutenderen Künstlern der Schule ausgeführte Fries im Salon des Directors von Schadow — die Lebensalter im Fortschritt der Tages- und Jahreszeiten darstellend — gehört unbedingt zu den lieblichsten dekorativen Werken unsrer Zeit. Die Fresken religiösen Inhalts, die Deger und seine Gefährten zu Apollinarisberg begonnen haben, halten ebenso unbedingt den Vergleich mit Allem aus, was in ähnlicher Richtung unternommen ist (z. B. mit denen von H. Hess in München). Endlich ist auch an die, nur vorwärts schreitende Tüchtigkeit so vieler Künstler, welche von Düsseldorf ausgegangen sind, zu erinnern, wie an Rethel, Becker, Achenbach, Bendemann u. s. w.

So ist das missliebige Urtheil des Publikums, im Grossen und Ganzen genommen, auf keine Weise zu unterschreiben, und doch ist es zu entschieden, zu allgemein verbreitet, als dass es nicht seinen positiven Grund haben sollte. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich den letzteren in der veränderten Zeitstimmung, dem veränderten geistigen Bedürfniss der Zeit suche. Die Glanzperiode der Düsseldorfer Schule war für Deutschland die Zeit geistiger Ruhe und Stille; man liebte es, sich in die inneren Zu-

[1]) In diesem Betracht ist namentlich ein Gemälde von **Sohn** anzuführen, eine freie Wiederholung seines Dianenbades, die durch höheren Adel, wahres Pathos und naiv durchgebildete Zartheit ungleich gediegener erscheint, als das erste Exemplar dieser Darstellung.

stände des eignen Gemüthes zu versenken, und dies ist es, was vornehmlich die Schule erfasste und durchbildete; die Werke, die so grossen Beifall fanden, waren mehr oder weniger Situationen des Gemüthslebens. Seitdem aber ist eine Zeit der Bewegung, des Strebens und Dranges, selbst des heftigsten geistigen Kampfes eingetreten, die sich in der Kunst ebenfalls widergespiegelt sehen will; man verlangt, wenn auch nicht Tendenzbilder (wie es allerdings von einigen wenigen Unverständigen geschieht), so doch die Vergegenwärtigung von Gestalten, welche ihr Dasein in belebter That dokumentiren oder wenigstens ihre Befähigung dazu darlegen; man will sich zu eigner Energie an den energischen Wesen einer idealen Welt kräftigen. Die Düsseldorfer aber haben mehr oder weniger an jener, zur Gewohnheit gewordenen Auffassungs- und Behandlungsweise festgehalten, und es scheint in der Natur der Sache zu liegen, dass eine contemplative Richtung nicht zur äusserlich kraftvollen Bethätigung führt. Das allgemeine Bedürfniss des Momentes will sich von solchen Darstellungen nicht mehr befriedigt erklären.

Dass die Düsseldorfer Schule, wenn vielleicht auch mit einzelnen Ausnahmen, der Bewegung der Zeit nicht gefolgt ist, dass sie in einer, bei allen unleugbaren Verdiensten doch einseitigen geistigen Richtung verharrte, wird wohl als eine Schuld angesehen werden müssen, aber die Schuld ist den einzelnen Mitgliedern nicht vorzugsweise zur Last zu legen. Gerade das, was die Schule zu so schneller und eigenthümlicher Entwickelung gebracht hat, die Gemeinsamkeit der Bestrebungen und die Concentration derselben auf verhältnissmässig wenige Kreise, musste einer weiteren Bewegung eher hinderlich als förderlich werden. Man erfreute sich der Erfolge, ohne eine Voraussicht dessen, was bei veränderten Bedürfnissen nothwendig eintreten musste. Man sah die Schule sich mehr und mehr entfalten, die Schülerzahl in ungewöhnlichem Maasse anwachsen, ohne zu erwägen, dass zur Garantie ihrer Zukunft nunmehr eine breitere Unterlage, eine mehrseitige Ausbildung, eine wenn auch nur mässige Fortentwickelung des Systems, auf welchem die Schule gegründet ist, erforderlich gewesen wäre. Man liess diese grosse Anzahl von Künstlern fort und fort in ihrer, wenn ich es so nennen darf: subjectiven Weise schaffen, so lange nur das Publikum daran seine Nahrung fand, ohne diese Summe geistiger Thätigkeit durch die Ertheilung energisch volksthümlicher Aufgaben zugleich auf ein objectiv freies, weiteres Feld hinüberzuleiten; wenigstens war es eine im Ganzen nur geringe Zahl von Aufgaben, die von ausserhalb an die Schule gekommen sind, und diese bestanden zumeist aus kirchlichen Aufgaben, zu deren Lösung wieder nur ein geringer Theil der Künstler sich berufen fühlte. Man hat die Schule, die doch kein Privat-Institut ist, zu sehr sich selbst überlassen, und darf ihr mithin die Folgen nicht einseitig zur Last legen.

Es scheint aber noch keineswegs zu spät, um das Versäumte nachzuholen, und ich glaube, dass ein solches Entgegenkommen von den Düsseldorfer Künstlern selbst aufs Freudigste würde aufgenommen werden. Die bedeutendsten und wichtigsten Erfolge in diesem Betracht würde ich mir von dem Heranziehen auch dieser Schule zur Ausführung öffentlicher, volksthümliche Zwecke erfüllender Aufgaben versprechen; ich bin überzeugt, dass die Ertheilung nur weniger Aufgaben solcher Art, dass schon die Betheiligung Lessings, den ich als das innere Herz der Schule betrachten muss, die frischeste geistige Bewegung im ganzen Umfange der letzteren

hervorbringen würde. Ebenso aber scheint es mir nöthig, nicht sowohl im Organismus der Schule selbst, als in der Art und Weise der Bethätigung desselben einzelne kleine Veränderungen, einzelne Erweiterungen vorzunehmen, die, ob vielleicht auch unscheinbar an sich, doch wesentlich zur Aufhebung jener Einseitigkeit beitragen dürften. Der Organismus der Akademie ist so glücklich, jenes ächte, in heutiger Zeit so seltne Künstlerleben, welches durch denselben hervorgerufen wurde, ist für die Kunst selbst gewiss so wohlthätig, dass dies vielmehr die sorglichste Pflege verdient; nur im Einschlag des Gewebes scheinen einige kleine Anordnungen, die doch von erheblichen Folgen sein dürften, erforderlich . . . .

Eine eigenthümliche Erscheinung ist ein, zu Düsseldorf ansässiger „Verein zur Verbreitung religiöser Bilder." Derselbe hat vorzugsweise die Tendenz, die noch aus früheren Richtungen des Geschmacks und der religiösen Auffassung herrührenden, mehr oder weniger faden Kupfer mit Darstellungen heiligen Inhalts durch bessere, mehr innerlich empfundene zu verdrängen. Jedes Mitglied des Vereins zahlt jährlich 2 Rthlr. und empfängt dafür zum beliebigen Verbrauch jährlich 6 kleine Kupferstiche in je 10 Exemplaren, so dass das Stück im Wege dieser Subscription 1 Sgr. kostet, während es im Handel erheblich theurer ist. Der Verein ist übrigens, wie mir gesagt wurde, völlig Privatsache, und die Unternehmer sollen erst jetzt, nach mehreren Jahren des Bestehens, zu ihren Kosten kommen. Die Hauptveranlassung dazu hat der Kupferdrucker Schülgen zu Düsseldorf gegeben; die religiöse Fraction der Düsseldorfer Schule, und vornehmlich der Direktor von Schadow, hat sich für die Aufnahme und für die Richtung des Vereins besonders interessirt. Die Auffassung der Bildchen gehört fast ausschliesslich demjenigen Kreise religiöser Kunstdarstellungen an, unter dessen Vertretern sich Overbeck, Steinle, v. Schadow, Deger besonders auszeichnen; neuerlich hat man jedoch angefangen, nicht blos die Werke von Neueren, sondern auch die von alten Meistern, aber eben so ausschliesslich die von italienischen Trecentisten, zu stechen. Die Technik des Stichs in diesen Blättern ist meist vortrefflich. Bei der schönen Tendenz des Vereins ist es zu bedauern, dass man — nach dem vorherrschenden Charakter jenes künstlerischen Kreises — im Allgemeinen nur solche Darstellungen zur Verbreitung fördert, denen eine passive Gefühlsstimmung zu Grunde liegt, und dass man somit über eine einseitige Wirkung nicht hinauskommen wird.

2.

Ueber die Richtung der Kunst in Bayern.

Die grossartigen Kunstunternehmungen in Bayern sind zu bekannt, als dass ich nöthig hätte, davon an dieser Stelle anders als nur in flüchtigster Hindeutung zu sprechen. Durch die begeisterte Hingebung des Königs an

diese Interessen ist in Bayern und namentlich in München eine Fülle von Werken entstanden, wie die Geschichte der Kunst unter ähnlichen Verhältnissen kaum ähnliche Reihenfolgen kennt. Für die Ausübung monumentaler Kunst, mit Rücksicht auf die ernstesten und erhabensten Zwecke des Lebens, hat sich hier eine so umfassende Gelegenheit dargeboten, wie sie seit lange nicht vorhanden gewesen ist. Der grosse Cyclus der durch den König von Bayern veranlassten Werke bildet einen der merkwürdigsten Abschnitte in der Entwickelungsgeschichte der gesammten neueren Kunst.

Doch kann ich die Bemerkung nicht unterdrücken, dass, um die Kunst überhaupt auf den Gipfel der Vollendung zu führen, die monumentale Tendenz allein nicht genügt. Es ist eine Wechselwirkung nöthig zwischen der streng erhabenen Consequenz der letzteren und denjenigen Kunstrichtungen, die aus der naiven Hingabe an die Mannigfaltigkeit des natürlichen Daseins entstehen. Wir können heutiges Tages das weite Feld, welches die Kunst des siebzehnten Jahrhunderts erobert hat, nicht wegläugnen, nicht lediglich zu den Richtungen des zwölften bis funfzehnten Jahrhunderts oder höchstens zu denen vom Anfange des sechzehnten zurückkehren. Es liegt wie eine noch unerfüllte Ahnung vor uns, dass es eine Auffassungs- und Behandlungsweise der Kunst geben müsse, in welcher Beides zum höheren Einklange sich gegenseitig auflöse.

Wohl wäre den grossen Bestrebungen des Königs von Bayern zu wünschen gewesen, dass dort von andrer Seite her auch die zweite Richtung der Kunst mit einigem Nachdruck gefördert worden wäre. Dies ist aber, sofern es auf wesentlich einflussreiche und charakteristische Erscheinungen ankommt, nicht der Fall gewesen; wo sich andre Kräfte, andre Mittel mit denen des Königs vereinigt, sind sie vielmehr vollständig in die von ihm eröffnete Bahn mit hineingezogen worden. Die Stadt München z. B. hat auf ausserordentliche Weise an jenen Unternehmungen Theil genommen,[1] aber es sind dies nur grossartige Beihülfen zu der allgemeinen, von dem Könige befolgten Tendenz gewesen, ohne das Gepräge einer vielleicht mehr individuellen Richtung. Es dürfte überhaupt in Frage kommen, inwieweit alle diese grossen Bestrebungen auf einem wirklichen, lokal volksthümlichen Kunstbedürfniss beruhen, und inwieweit von ihnen eine Rückwirkung auf die allgemeine Volksbildung stattgefunden hat oder zu erwarten ist. Wenigstens wird das Letztere wohl nur erst durch die Zukunft dargelegt werden können.

Uebrigens haben, was ich hier beiläufig bemerken muss, jene grossen und mannigfaltigen monumentalen Unternehmungen zugleich eine Mannigfaltigkeit des technischen Kunstbetriebes, einen Eifer in dessen möglichst zweckgemässer Durchbildung erzeugt, dass dem Anschein nach hievon vielleicht zunächst eine Rückwirkung auf das Leben zu erwarten sein möchte. In der Malerei ist eine Reihe von Behandlungsarten durchge-

[1] Die kürzlich erschienene Schrift des ersten Bürgermeisters von München, Dr. Bauer: „Grundzüge der Verfassung und Vermögensverwaltung der Stadtgemeinde München", enthält u. A. die Angabe, dass im Lauf der letzten 25 Jahre von der städtischen Behörde auf das Bauwesen im Allgemeinen eine Summe von c. 2,797,634 fl. (also jährlich im Durchschnitt von c. 111,905 fl.) und auf Monumente und zur Verschönerung der Stadt eine Summe von c. 3,284,539 fl (also jährlich im Durchschnitt von c. 131,381 fl.) verwandt sind

probt, namentlich um ihr bei monumentalen Werken eine möglichst unzerstörbare Beschaffenheit geben zu können; neben der Frescomalerei hat man verschiedene Gattungen der Wachsmalerei geübt; die Technik der antiken Wandmalerei ist durch Schlotthauer, wenn auch nur erst in Proben, doch vollständig wieder aufgefunden; in der, ebenfalls von Schlotthauer erfundenen sogenannten Stereochromie besitzt man eine Gattung der malerischen Technik, die, wie es scheint, allen Witterungseinflüssen trotzen wird. Die Glasmalerei ist zu ausserordentlichen Erfolgen gediehen; die Porzellanmalerei müht sich, neben jener sich ebenfalls als eine eigenthümlich werthvolle Kunstgattung zu behaupten. Im Bronzeguss wird das Grossartigste mit bewundernswerther Kühnheit und Sicherheit geleistet; mit ebenso grosser Sicherheit und Tüchtigkeit verfährt man in der Feuervergoldung kolossaler Bronzen. Für die architektonischen Unternehmungen sind vielfache und zum Theil neue Hülfsmittel in Bewegung gesetzt; um nur Eins anzuführen, so ist dort (wie freilich schon früher bei uns) die Fabrikation der gebramten Steine zu einer grossen, selbst für monumentale Zwecke sehr wohl geeigneten Vollendung gebracht; u. s. w. Nach allen Richtungen hin ist das Handwerk der Kunst hoch ausgebildet. Gleichwohl ist auch hiebei noch in Frage zu stellen, ob diese Erfolge auch einen ähnlichen Aufschwung des eigentlichen und selbständigen Kunsthandwerkes zur Folge gehabt haben. Der Blick auf die Industrieläden von München schien mir dies, beim Wandeln durch die Strassen der Stadt, nicht gerade in vorzüglichem Maasse zu bestätigen. Doch hat München, wenigstens von Hause aus, wohl nicht die Grundlage eines sonderlich bedeutenden industriellen Verkehrs.

Für die eigentliche künstlerische Ausbildung scheint durch jene grossen monumentalen Unternehmungen ein weites Uebungsfeld dargeboten zu sein. Gewiss haben die dabei Betheiligten vielfache Gelegenheit gefunden, sich in der künstlerischen Behandlung der verschiedenartigsten Aufgaben und in der eben angedeuteten handwerklichen Praktik Fertigkeiten aller Art zu eigen zu machen. Doch ist hiebei naturgemäss die Tendenz der monumentalen Kunst wiederum ausschliesslich vorherrschend gewesen und, wie umfassend auch, doch eben nur das zu ihr Gehörige geübt worden; die Oelmalerei namentlich ist hiebei so gut wie gar nicht zur Anwendung gekommen. Die Meister der Malerei sind in den verschiedenen Lokalen, die ihnen zur Ausschmückung angewiesen, beschäftigt gewesen, von verhältnissmässig wenigen Gehülfen umgeben; Unterricht-Ateliers haben sie nicht eröffnen können. Man klagte mir sehr ernstlich, dass derjenige, der bei diesen monumentalen Werken nicht hinzugezogen worden, der sich überhaupt der monumentalen Malerei nicht habe widmen wollen, rücksichtlich seiner künstlerischen Ausbildung zum grössern Theil sich selbst überlassen gewesen sei; wenigstens für das, was der Stellung des Malers im allgemeinen Lebensverkehr die erforderliche Sicherheit gebe, d. h. für die Behandlung der Oelfarbe, für die Zubereitung und Verwendung einer richtigen Palette, sei bis jetzt in München fast gar keine Belehrung zu finden gewesen. . . . . .

3.

Ueber akademische Concurrenzen und was etwa an deren Stelle zu setzen.

(Aus den, am Schlusse des Reiseberichtes enthaltenen Vorschlägen zu einer Reform der Akademie der Künste zu Berlin.)

. . . . . Wenn in der akademischen Schule selbst keine äussere Auszeichnung weiter gälte, als die Ehre, die dem Tüchtigen nothwendig überall zu Theil wird, so würde es dennoch zweckmässig und vortheilhaft sein, denjenigen, der die Schule auf ausgezeichnete Weise absolvirt hat und von dem wahrhaft bedeutende Leistungen zu erwarten sind, auf eine angemessen fördernde Weise in die Stellung des selbständigen Künstlers hinüberzuführen. Hiezu dient bis jetzt allein das, zumal bei unsern Verhältnissen sehr ungenügende Mittel der Concurrenz um ein Reisestipendium, welches letztere dem Sieger unter bestimmten Vorschriften auf die Zeit von drei Jahren ertheilt wird. Es haben sich gegen diese Einrichtung bereits so gegründete Bedenken erhoben, dass es in der That angemessen scheint, sie vollständig aufzuheben.

Die bisher bei uns, wie an den meisten andern Orten befolgte Einrichtung ist in der Kürze die: dass die Concurrenten, nach vorangegangener vorläufiger Prüfung, ein besondres Sujet zur künstlerischen Bearbeitung empfangen, welches an demselben Tage, an dem es gegeben ist, als Skizze bearbeitet werden muss; genau nach dieser Skizze, wenigstens ohne alle wesentlichen Abweichungen davon, müssen sie sodann die Arbeit selbst in vorgeschriebenen Maassen, innerhalb eines bestimmten Termins und in gänzlicher Abgeschiedenheit ausarbeiten. Man will versichert sein, dass die Concurrenten ohne irgendwelche Beihülfe arbeiten und man will dem einen keine günstigeren Bedingungen geben als dem andern: aber man verlangt zugleich eine Arbeit, die nicht etwa blos die durchgebildete Fähigkeit zur Naturauffassung darlegen, die vielmehr zugleich von der inneren künstlerischen Schöpfungskraft ein hinreichendes Zeugniss abgeben soll, und doch sieht man hiebei eigentlich von Allem ab, was zur Belebung des Gegenstandes, zur Entwickelung und Ausbildung desselben im inneren Gemüthe des Künstlers vorgehen muss; man schliesst alle Rücksicht auf die künstlerische Individualität aus, deren eigenthümlichen Gesetzen gemäss doch unter allen Umständen das wahre Kunstwerk erzeugt wird. Darum finden sich bei uns so selten ächte künstlerische Naturen, die sich diesen fesselnden Bedingungen unterziehen; darum treten zumeist so ungenügende Talente ein, darum ergiebt es sich so oft, dass der Preis an solche vertheilt wird, denen doch keineswegs absolute Kunstbefähigung und wahrhafte Vollendung in Betreff der künstlerischen Studien beiwohnt. Und nun begeben sich diese, unsicher in der künstlerischen Auffassung überhaupt und unsicher in ihrem eignen Wollen und Können, auf die Reise, werden durch die Ueberfülle der verschiedenartigsten Werke, die ihnen hier entgegentreten, nur noch verworrener als sie es schon sind, und kehren begreiflicher Weise nicht als Meister heim. Die grossen Summen, die bei uns zu diesem Behufe verwandt sind, haben nur sehr

geringfügige Früchte getragen, und zugleich hat es ein eignes Missgeschick gewollt, dass die wenigen besten unter unsern Concurrenten entweder früh verstorben oder im Auslande ansässig geblieben sind.

Wir haben die Einrichtung der Concurrenzen aus Frankreich überkommen; aber sie steht dort, so wenig sie in ihrem innersten Princip auch unter den besten Verhältnissen mit dem wahren Kunstgefühl vereinbar ist, doch in Beziehungen zum Leben und zur Kunstbildung, die so ganz anders sind als bei uns und die Sache wenigstens ungleich milder erscheinen lassen. Von Hause aus ist der Franzose weit mehr zur äussern Repräsentation, zur äussern Geltendmachung seiner Wirksamkeit geneigt, und es wird ihm dies auch so viel leichter, weil seine Production weit weniger aus der Tiefe der Empfindung als aus einem gewissen verstandesmässigen Calcül hervorgeht. (Die französische Kunsgeschichte beweist dies hinlänglich; N. Poussin und Ingres, deren Werke nur allzusehr das Gepräge dieses Calcüls tragen, werden dort vorzugsweise als die Meister tiefer Conception verehrt.) Dazu kommt dann die Leidenschaft des Ehrgeizes, die das Leben in Frankreich zum steten Wettkampfe macht. Daher denn schon in den Schulen von früh an jene Wettkämpfe, jene Concurrenzen, die sich in der École des beaux-arts zur Unzahl steigern und denen sich endlich die grossen Concurrenzen der Académie nur als naturgemässe Folge anschliessen. Der französische Künstler, der in die letzteren eintritt, findet sich eigentlich in ganz gewohntem Elemente; er weiss der Production mit Bequemlickeit zu gebieten, während der Deutsche in gleichem Fall auf tausend offenbare und ungekannte Klippen stossen muss, die ihm die innere Freudigkeit verderben. Wir müssten bei uns eine ähnliche Stufenfolge von Concurrenzen einrichten, was doch seine sehr gründlichen Bedenken haben würde, wir müssten geradehin auf eine Umwandlung unsers eigenthümlichen Volkscharakters hinarbeiten, wenn die grossen akademischen Concurrenzen bei uns zu derselben Bedeutung gelangen sollten, wie in Frankreich. Und dennoch haben sich einsichtige Künstler in Paris gegen mich nicht minder überzeugt über die Mängel dieses gesammten Concurrenzwesens auch im dortigen Kunst-Interesse ausgesprochen.

Bei der umfassenderen Gestalt, welche dem Kunstunterricht an der hiesigen Akademie zu geben wäre, namentlich bei der Einrichtung von akademischen Ateliers, und unter der Voraussetzung einer allerdings sehr genauen Beobachtung des Studienganges der Schüler der Akademie würde es aber des Mittels der Concurrenz gar nicht bedürfen, um die würdigsten und tüchtigsten unter den Schülern kennen zu lernen; im Gegentheil würde man hiebei ganz von selbst zu einem ungleich sichreren und richtigeren Urtheile gelangen und von allem Zufälligen der einzelnen Leistung absehen können. Ebenso würde man die zu gewährende Belohnung oder Förderung mit vollkommener Rücksicht auf die Individualität jedes Einzelnen abmessen können. Solcher Förderungen bieten sich verschiedene dar. Zunächst ist für diesen Behuf die Hinzuziehung ausgezeichneter Schüler zur Ausführung öffentlicher Arbeiten (unter Augen des Meisters) in Vorschlag gebracht worden, was ohne Zweifel — je nach der vorkommenden Gelegenheit — schon sehr nützlich wirken und wenigstens eine schöne Vorbereitung zu künftiger Selbständigkeit sein würde. Sodann erlaube ich mir, auf einen früheren Vorschlag zurückzukommen: solche Schüler, die ihre Studien auf eine vorzügliche Weise absolvirt haben, durch die Uebertragung irgend eines Werkes für öffentliche Zwecke zu belohnen und

ihnen hiedurch Gelegenheit zur vollkommenen Entwickelung ihrer Kräfte, sowie zugleich zur Erwerbung einiger Geldmittel, die sie eventuell und nach Belieben zu einer Reise verwenden könnten, zu geben. Hiedurch wäre beiläufig ein, gewiss nicht verwerfliches Mittel gewonnen, nach und nach eine Anzahl öffentlicher Kunstwerke in den Provinzen zu verbreiten und dadurch auch in den Communen den Sinn für die öffentliche, volksthümliche Bedeutung der Kunst immer mehr anzuregen. Ausserdem aber wären gleichfalls eigentliche Reisestipendien zu vertheilen, doch nicht nach feststehender Norm und auf eine bestimmte Reihe von Jahren, sondern je nach Zweck und Bedürfniss auf kürzere oder längere Zeit. Unter Umständen kann ein nur halbjähriger Aufenthalt in Italien für einen mit sich fertigen und einigen Künstler schon sehr fruchtbringend sein.

Durch diese Reisestipendien liesse sich aber, ebenso wie durch jene Uebertragung von Werken für öffentliche Zwecke, noch ein weiter wirkender Nutzen schaffen. Das gewöhnliche, speciell durchgeführte Studium irgend eines besondern grossen Meisterwerkes wird dem jungen Künstler in der Regel ungleich vortheilhafter sein, als das wirre Durcheinanderstudiren des Verschiedenartigsten; dies Studium aber wird am Besten (ich habe hier zunächst Maler im Sinne) durch die Copie erreicht. Dem jungen Künstler würde also die Anfertigung der Copie irgend eines namhaften Bildes, vornehmlich von Raphael, oder auch von Michelangelo, Tizian u. s. w., zu übertragen sein. Dadurch aber würde allmählig eine Reihenfolge von Copien zusammenkommen, die unter solchen Umständen gewiss mit voller, frischer Begeisterung für die Originale gemalt wären und die demnach, zu einer Gallerie geordnet, sowohl im Allgemeinen einen sehr hohen Kunstgenuss gewähren, als für Künstler und Kunstfreunde ein sehr wichtiges Bildungsmittel darbieten würden. Die Betrachtung der im Louvre und in der École des beaux-arts zu Paris zerstreuten Copien nach den Fresken Raphael's und Michelangelo's hatte mir die Bedeutung, welche eine solche Gallerie haben könnte, wieder recht lebhaft vergegenwärtigt. Sollte bei uns diese Idee aufgenommen werden, so wäre es vielleicht möglich, dass Se. Majestät der König sich bewogen fänden, die im Allerhöchsten Besitz befindlichen, schon ziemlich zahlreichen Copien nach Raphael (besonders nach auswärts vorhandenen Staffeleibildern desselben) zur Gründung einer solchen Sammlung herzugeben, so dass für die letztere schon beim Beginn der neuen Einrichtung ein ansehnlicher Stamm beisammen wäre.

VI.

Reisenotizen.

Frankfurt a. M.

Das Städel'sche Kunst-Institut ist, Dank dem so hochsinnigen wie klugen Testator und der fortgesetzt sorgfältigen Leitung seiner Angelegenheiten, eine Anstalt, wie man sie jeder grösseren Stadt wünschen

möchte. Sie erreicht in ihrem engen Kreise mehr als manche grosse Staatsanstalt mit ungleich grösseren Mitteln und Kräften durchzuführen weiss. Namentlich hat die Kunstsammlung des Instituts eine vortreffliche und zugleich sehr gefällige Einrichtung; sie ist keineswegs besonders ausgedehnt, aber in charakteristischer Weise mit mehr oder weniger guten Beispielen für die verschiedenen Hauptepochen der Kunstgeschichte versehen, — Abgüssen von Antiken, Handzeichnungen, älteren und neueren Gemälden. Die in den Hauptsälen der Sammlung angewandte Beleuchtung von oben bringt die schönste Totalwirkung hervor; sie ist durchaus nachahmungswürdig.

Hier sah ich Lessing's Huss (auf dem Concil von Constanz) wieder, ungleich besser beleuchtet und besser überschaulich, als ich das Bild auf der Berliner Ausstellung gesehen hatte; aber um so mehr auch traten mir die Schwächen des Werkes — gegen dessen so bedeutende Vorzüge, wie gegen Lessing's künstlerische Grösse überhaupt, ich wahrlich nicht blind bin — entgegen. Es fehlt der Farbe, dem Ton das eigentliche Mark, und noch mehr fehlt es an Luft und Helldunkel; die Gestalten erscheinen flach, die hinteren fast wie ausgeschnitten und auf den Grund aufgelegt. Das Bild könnte höchst vortrefflich sein und ist in seinem innersten Wesen doch nicht eigentlich künstlerisch; es ist sehr geistreich gedacht, fein gefühlt und für das Einzelne eine anziehend schöne Darstellungsform genommen, aber es ist — wenigstens in seiner Totalität — nicht geschaut. Es giebt keinen grösseren Gegensatz, als dies Bild im Verhältniss zu Werken des Paul Veronese, dessen Richtung es doch, seiner ganzen äusseren Anlage nach, entsprechend sein müsste.

Overbeck's grosses symbolisches Bild — „der Triumph der Religion in den Künsten" — ist unter den Gemälden altdeutscher Schule aufgehängt, mit denen es in Ton und Künstlermaass sehr wohl übereinstimmt. In dem Bilde ist viel mehr innere Einheit, als z. B. im Huss; Overbeck will nur symbolisiren und wählt dazu ein charakteristisch conventionelles Schema, ohne Anspruch auf die höhere Totalität der Natur. Dazu kommt sein schöner Linearsinn, der sich hier immer noch erfreulich kund giebt, und das sehr ruhige Maass der Farbe. Freilich ist Vieles auch ungenügend, zu äusserlich conventionell im Farbenton, zu matt in der Bewegung, zu nüchtern im Gedanken; doch bleibt es immer nur Einzelnes im Gegensatz gegen das bedeutsame Ganze.

Ph. Veit's Freskobild — „die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christenthum" — ist in der Farbe matt und verschossen; es scheint auch nicht mit der naiven Symbolik erfunden, wie Overbeck's Bild. — Die Cartons von Schnorr zu seinen Fresken in der Villa Massimi zu Rom, mit Darstellungen aus dem rasenden Roland, sind höchst interessant und für den Beginn der romantischen Richtung unsrer Kunst sehr bezeichnend. Sie haben noch ganz die schöne jugendlich naive Grazie, der man diesen oder jenen Mangel gern vergiebt, weil noch so viel Hoffnung darin ist. — Von Steinle sind die farbigen Cartons zu seinen Fresken in der Kapelle von Schloss Rheineck am Rhein, Darstellungen, die auf die Bergpredigt Bezug haben, vorhanden. Hier ist die liebenswürdige Eigenthümlichkeit des Künstlers sehr anziehend, eben weil sie ganz anspruchlos auftritt. —

Von den für die Nischen des Römersaales bestimmten Kaiserbildern sah ich den grösseren Theil in Nebenräumen aufgestellt. Ich fand

darunter wenig Erfreuliches, kein Bild, das mir wahrhaft bedeutend erschienen wäre. Das beste unter den vorhandenen mochte das von Rethel sein, ein edles, doch nicht innerlich grosses Bild. Zwei Kaiserbilder waren von Steinle: das eine mittelalterlich, von sehr matter, ja unwahrer Körperlichkeit; das andre, Steinle's sonstiger Richtung ziemlich entgegen, eine Gestalt des siebzehnten Jahrhunderts, in schlichter Haltung und dabei von erfreulich frischem Gefühl. Lessing's Bild (Friedrich Barbarossa) ist gut, aber wiederum nicht gross gefasst, vielmehr etwas genrehaft. Auch ein Heinrich V. von Kiderich schien mir beachtenswerth; etliche andre Düsseldorfer fast allzuschwach, ein Eindruck, den auch die Arbeiten noch andrer Lokalschulen gewährten. —

Die eherne Goethe-Statue von Schwanthaler, auf dem Rossmarkte, hat mich unendlich widerwärtig berührt. Zunächst ist das Verhältniss der kolossalen Figur zu dem breiten kurzen Piedestal sehr unschön. An dem letzteren macht sich die architektonische Doppel-Kuriosität bemerklich, dass über den Ecken Antefixen angebracht sind, die aber vor dem flachen Erdhügel, auf welchem die Statue steht, doch nur reliefartig vortreten. Der Heros trägt Ueberrock und Mantel; den letzteren nicht des rauhen nordischen Klimas wegen (denn alsdann hätte er auch Hut und Andres nöthig gehabt), sondern einfach als das heut zu Tage allgemein übliche Testimonium paupertatis in Betreff monumentaler Stylistik. Der linke Arm hängt los herab; trotz des losen Hängens hält er den Mantel so fest, dass dieser nothgedrungen sich in eine Art classischer Falten fügen muss. Die Gestalt lehnt sich an einen Baumstamm, um welchen hinterwärts der Mantel herumgehängt ist. Das Naturgefühl ist äusserst mangelhaft; die Brust und die linke Schulter sind unendlich roh. Das Gefälte hängt in einer lappig wulstigen Weise, ohne alle Ahnung von Styl und irgend welcher feineren Naturbeobachtung. In den Reliefs des Piedestals sind die Personificationen von Goethe's Hauptwerken enthalten. In der Idee sind diese zum guten Theil nicht minder schwach und unkünstlerisch, in der Raumvertheilung ohne alles Princip, in der Körperlichkeit der einzelnen Gestalten fast durchweg äusserst matt. Ich habe einen zu hohen Begriff von Goethe, von monumentaler Würde, von der Bedeutung der Kunst überhaupt, als dass ich dies Denkmal nicht fast als ein Nationalunglück bezeichnen sollte.

Freskomalereien der Düsseldorfer Schule.

I. Darstellungen zur Geschichte des Kaisers Friedrich Barbarossa in einem Saale des Schlosses Heltorf.

Erste Wand, von Mücke gemalt:

Friedrich's Kaiserkrönung, gemalt 1839. Das Bild ist vortrefflich in Composition, Durchbildung, Haltung und Gesammtwirkung; nur in der Behandlung könnte es etwas leichter sein.

Superporte, grau in grau: Englische Gesandte vor dem Kaiser, Geschenke bringend. Sehr anmuthig.



Die Demüthigung der Mailänder, gem. 1833. Die Composition nicht ganz glücklich; der Mittelgrund — die Tribüne mit dem Kaiser — dem Auge des Beschauers eigentlich näher stehend als der Vorgrund. Einzelnes sehr schön gemalt.

Zweite Wand:

Friedrich's Versöhnung mit dem Papste zu Venedig, 1826 von Stürmer gemalt. Das Bild hat Gesammtwirkung, wie solche vor Allem der malerischen Wanddekoration zukommt; im Uebrigen ist es sehr schwach.

Superporte: Demüthigung Heinrich's des Löwen, ebenfalls von Stürmer. Unbedeutend.

Aufhebung der über Heinrich den Löwen verhängten Reichsacht, 1830 von Mücke gemalt. Noch von etwas kalter Färbung und ohne rechte Harmonie, auch nicht innerlich genug.

Zu den Seiten der beiden Hauptbilder Wandstreifen mit Arabesken, auf das Leben der Hauptpersonen bezüglich.

Dritte Wand:

Sturm auf Iconium durch Friedrich von Schwaben, 1840 von Plüddemann nach Lessing's Composition gemalt. Arbeit von mittlerem Werth; der Vorgrund zu schwach.

Schlacht von Iconium, 1831 von Lessing gemalt. Ein Bild von wunderbar energischer Naturwahrheit; in der Composition höchst belebt, in den Lokaltönen meisterhaft. Nur Einiges im Vorgrund nicht wirksam genug.

Tod des Kaisers, 1841 von Plüddemann gemalt. Eine würdige Composition, von harmonischer Haltung; nur, bei trefflichen Einzelheiten, nicht kräftig genug.

Vierte Wand:

Zwischen den Fenstern die einzelnen Gestalten des heil. Bernhard und des Bischofes Otto von Freisingen, beide 1840 von Mücke gemalt und höchst schön in jeder Beziehung. —

II. Der grosse Fries des Rathhaussaales zu Elberfeld, mit den Bildern deutscher Vorzeit und deutscher Sitte. Der Eindruck des Ganzen bedeutend, die Darstellung verständlich und prägnant. Das Balkenwerk der Decke ist zu schwer im Verhältniss zu der Malerei, auch scheint diese selbst im Ganzen nicht von genügend leichter Wirkung; doch war mein Urtheil hierüber möglicher Weise befangen, da die Wände unterhalb des Frieses noch der weiteren Dekoration, mithin der erforderlichen Gegenwirkung entbehrten, ich die Bilder auch bei ungünstiger Beleuchtung sah. Die Bilder im Einzelnen sind:

Leben der Deutschen in der Urzeit des Volkes, von Fay (Langwand über den Fenstern). Sehr glücklich und tüchtig in den einzelnen, meist nackten Gestalten und Gruppen, die sich indess von dem waldesdunkeln Grunde nicht genügend loszuheben scheinen.

Einführung des Christenthums, von Mücke. (Schmalwand über den Fenstern.) Am Zartesten im Ton, vielleicht etwas zu sehr.

Sitte, Bildung, Gewerbe, Handel u. s. w., von Plüddemann. (Langwand.) Besonders trefflich erzählt und gut gezeichnet; in der Malerei etwas hart.

Reichthum und Genuss, von L. Clasen. (Schmalwand.) Von mässigem Verdienst und nicht eben leichtem Vortrag. Man frägt übrigens billiger Weise, welche eigentliche Bedeutung in Bildern solcher Art das mittelalterliche Kostüm haben soll.

III. Die Freskomalereien in der Kirche zu Apollinarisberg, von Deger und seinen Genossen.

Ich sah diese Werke in der Arbeit, als theilweise ausgeführte Wandgemälde, als Cartons, als Aquarell-Entwürfe. Von Deger selbst, als Hauptbilder, die Kreuzigung Christi, die bis auf die Gruppe der Maria bereits al fresco vollendet war; die Anbetung der Hirten und die Auferstehung, diese in Aquarell; ausserdem die grosse Gestalt der Virgo immaculata auf dem Halbmonde und die Composition für die Halbkuppel der Altarnische: Christus, nebst Maria und Johannes zu seinen Seiten. Es ist die Tradition — die giotteske — in ihrer edelsten Erscheinung, was diesen Arbeiten zu Grunde liegt, ein kirchlich Geheiligtes (in der Art wie Fiesole die Tradition auffasste), ein durch stille, innere Scheu Gebundenes, also freilich Conventionelles; aber zugleich das Bewusstsein hierüber, und dem entsprechend ein feiner bestimmter Natursinn. Im Ganzen der Compositionen herrscht ein schöner leichter Ton, eine zarte, dem Ideal sich zuneigende Formenbildung (die gelegentlich auch, wie in den feinen langgestreckten Nasen der Maria, einem kirchlich manierirten Ideal angehört), in der Gewandung eine edle Stylistik. Die Aquarelle erinnern an Miniaturen der alten Sienesen, doch nicht an deren Ungeschick. — In der Kreuzigung ist es von grossartigster Wirkung, wie die Masse des Volkes durch den ausserordentlichen Moment gemeinsam bewegt und erschüttert wird; ich entsinne mich nicht, Aehnliches gesehen zu haben. Die drei Gekreuzigten zeichnen sich, wie durch die Charakteristik, so durch die gediegene Modellirung aus. Vortrefflich auch ist das charakteristisch Eigenthümliche in Physiognomie, Ausdruck und Geberde des Hauptmannes, dessen Erscheinung von dem Gebahren banaler Frömmigkeit durchaus fern ist. — Das Bild der Auferstehung ist schön geordnet: unten die Marien an dem Grabe und der Engel auf dem Steine sitzend; darüber, von Wolken getragen, der Auferstandene und Engelchöre zu seinen Seiten. So erscheinen auch über der Anbetung der Hirten Engelchöre, unter denen die drei Erzengel besonders vortreten; in der Mitte der letzteren Michael, schwer gepanzert im Charakter des funfzehnten oder sechzehnten Jahrhunderts, — was denn allerdings, trotz der schönen Behandlung, für das Schweben der Gestalt nicht sonderlich günstig ist, auch zu ausschliesslich an ein bestimmtes Zeitkostüm erinnert. Hier ist die befolgte Tradition eben allzu jung.

Unter den Arbeiten der Genossen Deger's zogen mich, soweit ich diese sah, besonders die Compositionen aus der Legende des heil. Apollinaris von dem älteren Müller, an. Auch diese sind vortrefflich, doch mehr conventionell giottesk, wenigstens in den Aquarellen. Merkwürdig und schön ist hier die idyllische Darstellungsweise, mit zuschauenden und andern Nebenpersonen, was an die liebenswürdigen Compositionen des Benozzo Gozzoli erinnert, ohne doch irgend das Gepräge von Nachahmung zu tragen.

Lüttich.

Von der Universität die Bronzestatue Gretry's von Geefs. In Escarpins, Strümpfen und Pelzrock bis an's Knie, der sich rechts ziemlich willkürlich zur Seite schlägt. Ganz ohne allen Styl und alle grosse Wirkung: eine unbedeutende Portraitstatuette im grossen Maassstabe. Das Detail indess, wenigstens an den Kleidungsstücken, mit genauer naturalistischer Beobachtung, z. B. in Betreff des Bruches und der Ausgänge der Falten.

Brüssel.

Cour de cassation, im Palais de justice. Hier die beiden berühm-
n Bilder von Gallait und de Biefve — die Abdankung Karl's V. und
er Compromiss der niederländischen Edeln — in ausgezeichnet schöner,
a der Decke herabfallender Beleuchtung, an den Langwänden einan-
r gegenüber aufgestellt. (Diese Aufstellung aber, wie mir gesagt wurde,
ir provisorisch.) Gallait's Bild ist hier erst völlig seinem Verdienste
ch zu würdigen. Die Hoheit und Schönheit desselben war mir keines-
gs, wohl durch die tadelnden Bemerkungen der deutschen Gegner mit
ranlasst, so fest im Gedächtniss geblieben. Allerdings darf man Einiges
dem Bilde tadeln, — den nicht völlig klaren perspektivischen Aufbau
d die Unbestimmtheit des Raumes hinter dem Sessel des Kaisers (inner-
lb des nach hinten, wie nach den Seiten herabhängenden Teppichs),
dem der Raum sich an der einen Seite bedeutend zu vertiefen scheint;
ch den Umstand, dass das rechte Bein Oraniens, das Standbein, durch
n knieenden Philipp zu sehr verdeckt wird. Indess sind dies entschie-
n untergeordnete Mängel, die sich nur bei besonderem kritischem Ein-
hen bemerklich machen und die gegen die durchaus schöne Totalwir-
ng des Bildes ganz verschwinden. In der That ist hier die lebendigste
d zugleich naivste dramatische Wirkung mit grossartig historischer Auf-
sung und mit einer malerischen Haltung verschmolzen, die nur bei den
sten, namentlich italienischen Meistern gefunden wird. Hier ist ächte
nstlerische Naturwahrheit und ächter künstlerischer Styl. Die Farbe ist
ndervoll und auf keine Weise conventionell; auch viel mehr, obgleich
ne irgendwelche spezielle Nachahmung, italienisch (venetianisch) als
ra niederländisch, welches Letztere bei der fast subjectiven rubensischen
lette immer bedenklich bleiben muss. So schön und gross das Ganze,
enso jede einzelne Figur, jeder einzelne Kopf. Das Bild erhebt sich
it über die heutige belgische Schule. — Das Bild von de Biefve hat
se seltenen Vorzüge nicht. Auch hier zwar ist durchweg schöne, reine
ivetät, im Einzelnen ebenfalls vollendete Meisterschaft. Auch die Com-
sition hat viel Glückliches, doch sind die Gruppen des Vorgrundes zu
rstreut. Vor Allem aber fehlt die grosse malerische Gesammthaltung,
wohl in der Farbe an sich, als im Helldunkel. Die Gruppen des Vor-
ndes drücken auf die des Mittelgrundes.

Palais de la nation. Im Vestibule desselben die beiden grossen

historischen Bilder von de **Keyser** und **Wappers**, die, wie es scheint, die Bestimmung haben, den beiden ebengenannten sich als Seitenstücke anzuschliessen. (Die Aufstellung ebenfalls provisorisch, sogar der Art, dass sie unmittelbar den Fussboden der Halle berühren und für das Bild von Wappers nicht einmal der Raum zum Rahmen vorhanden war.) Beide Werke nicht ohne eigenthümliche Verdienste, doch sowohl dem von Gallait als auch dem von de Biefve entschieden nachstehend. Von de **Keyser** das Bild der Schlacht von Woringen; wirksam durch einfach klare Composition, allgemeine Haltung, energische Palette; dennoch der Eindruck desselben nicht erfreulich. Die Geberdungen nicht gross und nicht entschieden, die Charakteristik mangelhaft, die Gesichtsbildungen manierirt, die Farbe conventionell, besonders in der Carnation. — Von **Wappers** eine Scene aus der Septemberrevolution: Verwundete werden gebracht, der Entschluss zum letzten Widerstande gefasst. Die Composition ist zusammengedrängt, in Ausdruck und in Farbe eine entschiedene Energie. Aber Beides ist wiederum manierirt (wenn auch in der Farbe weniger als bei de Keyser), die Gesammthaltung mangelhaft, die Wirkung zum Theil sehr theatralisch. Störend ist es besonders auch, dass bei dem Zusammendrängen der Gruppen doch keine eigentliche Gesammthandlung, kein die Massen bewegender Gesammtzug ersichtlich wird.

Gallait's Haus und Atelier, gebaut von **Cluysenaer**. Die Wohnräume liegen nach der Strasse zu, das grosse, behaglich und elegant eingerichtete Atelier in ihrem Rücken; zwischen beiden ein kleiner Verbindungsbau von überaus zierlicher Einrichtung. Die Hausthür führt zunächst in einen Corridor, der die Wohnräume zur Linken hat; zur Rechten eine Glaswand zwischen Säulen. Auf die Glaswand hat Gallait die Bildnisse berühmter Maler gemalt, doch nur als Silhouetten von braunrother Farbe, mit wenig schwarzer Zeichnung. Aus dem Corridor tritt man in ein kleines Entrée; aus diesem in ein dunkel gehaltenes Kabinet mit reicher Boiserie im Renaissancestyl; aus dem Kabinet in das Atelier. Zwei andre kleine Räume dienen zur unmittelbaren Verbindung der Wohnung mit dem Atelier; diese empfangen ihr Licht von oben. In der Tiefe jenes dunkeln Cabinets ist eine Nische und in dieser ein Fenster, durch welches man in den einen jener kleinen Räume hineinblickt; der letztere ist mit Malereien im pompejanischen Style, auf weissem Grunde, verziert. Der Durchblick ist von überaus reizender malerischer Wirkung.

Im Atelier sah ich das Portrait des Ministers **de Theux**, ein Werk der meisterhaftesten künstlerischen Virtuosität. Es ist eine Kniefigur, stehend, zur Seite eines Schreibtisches. Die Umgebung der Figur — Vorhang, Teppichgrund, Stuhl — ist roth, in verschieden abgestuften Tönen und in gediegenster Harmonie; das blaugestreifte Ordensband auf der Brust des Ministers ist dabei von leuchtender Wirkung. Der Kopf ist vortrefflich gemalt und leidet an sich durch die rothe Umgebung in keiner Weise. Aber bei aller Meisterschaft ist das Bild doch nicht, wie es sein sollte: die frappante virtuosische Totalwirkung ist doch eben die Hauptsache, und das Auge des Beschauers wird doch viel mehr durch sie, als durch den Kopf des Dargestellten in Anspruch genommen. — Von der Abdankung Karls V. hingen die trefflichen grossen Detailstudien im Atelier

unter Glas und Rahmen; die erste Skizze zu dieser Composition, Zeichnung mit etwas Farbe, und eine zweite, vorzüglich schöne Aquarellskizze mit der Wirkung des Gemäldes selbst. — Ebenso noch andere Skizzen, auch dies leicht angetuschte Zeichnungen, zum Theil Genrescenen von schöner, frappanter, ächt niederländischer Wirkung. — Ausserdem einige angefangene Bilder, unter denen mir besonders ein Kardinal, welcher beim Austreten aus der Kirche das Kind einer Bäuerin segnet, wohlgefiel.

Gallait ist Schüler des Franzosen Hennequin.

Im Atelier von Verboeckhoven freute ich mich der prächtigsten Thierstudien. Unverkauft stand noch ein grosses Bild mit einem italienischen Ochsen und anderem Vieh; fast vollendet sah ich ein Gemälde, auf dem ein grosser Pyrenäenhund, zwei kleine Hündchen und ein Papagei dargestellt waren. Ueberall, in diesen lebensgrossen Darstellungen, wie in den bei uns mehr bekannten kleinen Kabinetsbildern erscheint Verboeckhoven für sein Fach durchaus als Meister ersten Ranges.

Einen Ueberblick über die Leistungen der belgischen Malerei (kleinen Maassstabes) gewährte mir die in solcher Beziehung geschätzte Sammlung des Mr. van Becelaere, Eigenthümer des Café mille colonnes, place de la monnaie. Sie ist daran sehr reich, besitzt auch holländische und einige französische Bilder. Doch hat die Sammlung im Ganzen auf mich keinen sonderlichen Eindruck gemacht; sie enthält viel Unbedeutendes, das mit einem gewissen allgemeinen Vortrage gemacht ist, sehr viel Nüchternes und wenig Eigenthümliches. Mit zu den Besten gehören die Viehmaler im Style Verboeckhovens. Anziehend durch charakteristische Zeichnung waren mir die Genrebilder eines jungen Brüsselers, Willems. Ein Genrebild von de Keyser, ein alter Mann und eine junge Frau in der Umgebung eines prächtigen Zimmers, machte sich als ein Virtuosenstück in schönster rubensischer Färbung geltend. Die Holländer und Franzosen traten mir als bedeutender im eigenthümlichen Wesen entgegen. So sah ich von Koeckoeck eine ganz ausgezeichnet meisterhafte Sturmlandschaft, Treffliches von Schotel, u. a. m. — Ich bemerkte, dass bei den Belgiern im Allgemeinen wohl mehr Palette zu finden ist als bei den Deutschen, zunächst den Norddeutschen, keineswegs aber eine so gute Verwendung derselben.

Navez, der Direktor der Brüsseler Akademie, gehört noch der ältern Schule an und ist in seinen Leistungen nicht sonderlich erfreulich. Ein grosses Altarbild, für die Kirche seines Geburtsortes bestimmt, ist frostig manierirt im Style der französischen Malerei vor der Epoche der Julirevolution. Einige Bilder erinnerten mich an L. Robert, aber auch sie waren kalt. Ein Portrait hatte in der Behandlung Aehnlichkeit mit den Wach'schen Bildnissen.

Ein Jeremias von Gisier, in der Kathedrale Ste. Gudule, war höchst flau und in der affektirten modern französischen Manier behandelt. — Eine

Reihenfolge von Stationsbildern in der Kirche la Chapelle, von Jean van Eycken, zeigten Palette und harmonisch abgetönte Farben; aber auch sie waren im Uebrigen französisch manierirt und oft sehr schwach.

Auf der „Place des Martyrs" das grosse Denkmal, von Geefs, welches den Opfern der Septembertage von 1830 gewidmet ist. Eine grossartige Anlage, in sehr schönen Verhältnissen zu der Architektur des umgebenden Platzes. Der Boden des letzteren ist zu den Seiten erhöht: in der Mitte eine grosse viereckige Vertiefung, von einem niedrigen Arkadengange, den sogenannten „Katakomben", umgeben. Die ernsten Verhältnisse dieser Arkaden entsprechen der Benennung; die Form aber, statt ein naives architektonisches Gefüge zu bilden, ist das Erzeugniss einer äusserlichen, sentimentalen Symbolik, deren Anwendung heutiges Tages in der That ein wenig überrascht. Die Pfeiler der Arkaden sind nemlich Grabsteine, in der von der Antike entlehnten Fassung. An den Wänden hinter den Arkaden sind Tafeln mit den Namen jener Märtyrer angebracht.

Aus der Mitte des vertieften Raumes erhebt sich ein grosses viereckiges Piedestal, in zwei Absätzen. Vor den Ecken des oberen Absatzes knieen klagende Engel, Kränze in den Händen haltend; sie sollen zugleich — ich weiss nicht, aus welchem Grunde — die vier Tageszeiten darstellen; ihre gesenkten Flügel schlagen gegen die Seiten des Piedestals. Es sind zart gearbeitete Gestalten, weich im Fleisch, in der Gewandung zum Theil gut, obgleich ohne ernsteren Styl, — im Ganzen aber durchaus modern sentimental und im inneren Gefühl eigentlich Rococo. — Ueber dem Piedestal die kolossale Gestalt der Patria (in Marmor, eben so wie die Engel), einigermaassen im Gepräge der Venus von Melos, mit matronenhaftem Anklange. Sie hat ungefähr dieselben Vorzüge und Mängel, wie jene Engelfiguren, doch ist sie in den Motiven der Gewandung etwas mehr antik gehalten, im Ausdruck nicht ganz so sentimental, wenn auch immer ohne rechten Styl und ohne alle eigentliche Majestät. Das ganze Werk hat mich, trotz des ersten schlagenden Totaleffektes und trotz der sorglichen Ausführung, doch nur in unerquicklicher Weise berührt.

Die Flächen des untern Piedestals sollen historische Reliefs erhalten. Eins davon, eine Scene aus den Septemberkämpfen, sah ich im Gypsabguss. Es war im historisch genrehaften Charakter componirt, ohne allen Reliefstyl und in seiner ganzen Behandlung sehr wenig erbaulich.

Ungleich mehr sagte mir ein andres öffentliches Denkmal von Geefs Hand zu, das des Generals Belliard, ebenfalls in Marmor. Er trägt die Uniform und den soldatischen Mantel, der auf der einen Schulter aufliegt und nach hinten niederfällt. In den Conturen, und besonders vom Park aus gesehen, ist die Figur von vortrefflicher Wirkung, bei Weitem mehr als der Gretry zu Lüttich. In der Behandlung zeigt sich ein feiner Natursinn und, wenn auch nicht volle plastische Grösse, doch ein eigner malerisch plastischer Styl.

Ein drittes Marmordenkmal, welches Geefs gearbeitet, ist das Grab-

'erkampfe gefallenen Grafen F. v. Merode, in Ste.
·alen Blouse dargestellt, liegend, auf den einen
le noch in der Hand. Das Werk hat lebhafte
weckt, wollte mich aber wiederum sehr wenig
.egt nicht naiv. Die Blouse, die ein so äusserst
künstlerische Darstellung geben konnte, ist kleinlich,
aft naturalistisch behandelt; und wieder ist jenes un-
.n paupertatis, der herabfallende Mantel mit Pelzkragen
schulter, nicht zu vermeiden gewesen.
r von Geefs endlich sah ich einige Portraitbüsten von feiner
ner Ausführung, nur wieder ohne den rechten Styl; — einige
ale allegorische Figuren; — und die ansprechende Gruppe einer
va, die das Kind auf dem Schoosse hält, während sich die Hirsch-
seitwärts um sie herumschmiegt. Bei dieser wohl componirten Arbeit
acht sich das dem Künstler eigne zarte Naturgefühl glücklich geltend.

Antwerpen.

Das Denkmal des Rubens von dem Brüsseler Geefs, Bronzestatue, zu en besten Arbeiten dieses Künstlers gehörig. Eine volle, kräftige, männiche Gestalt, die sich in dem knappen und doch eleganten Kostüm, welhes keine conventionellen Falten gestattete und keinen Nothbehelf zuliess, ut ausnimmt. Das Kostüm wieder mit feinem Natursinn behandelt. Die uffassung in statuarischer Beziehung freilich ebenfalls nicht von grosser edeutung, auch ein wenig theatralisch, wenigstens in der etwas deklairenden Rechten, für deren Bewegung kein sonderliches Motiv ersichtich wird.

Einige Sculpturarbeiten, abweichend von den sonstigen Strebungen er neueren belgischen Kunst, neigen sich mehr der Romantik des frühesn Mittelalters zu. Dahin gehört eine Marmorstatue der heiligen Philuena, auf dem Drachen stehend, von dem jüngeren Geefs. Sie hat as Verdienst einer wirksamen, edel romantischen Auffassung, auch einer ehr stylistischen Behandlung. Nur der Obertheil der Figur erschien mir icht ganz kräftig. — Sodann die neuen Chorstühle der Kathedrale, von Geerts in einem vortrefflichen gothischen Style gearbeitet. Die Statuetten nd Reliefs sind durchaus im Charakter und mit prächtiger Handhabung er Technik ausgeführt. Nur freilich fühlt man es doch durch, dass die lterthümliche Behandlungsweise angelernt ist und nicht eben frei aus dem nern kommt.

Paris.

Von einem Häuserbau, in welchem das innere häusliche Leben und hagen dem Aeusseren sein Gepräge aufdrückt, in welchem sich also e Kunstform, wenn auch einfachster Art, entwickelt, ist im Ganzen

Reihenfolge von Stationsbildern in der Kirche la Chapelle, von Jean van Eycken, zeigten Palette und harmonisch abgetönte Farben; aber auch sie waren im Uebrigen französisch manierirt und oft sehr schwach.

Auf der „Place des Martyrs" das grosse Denkmal, von Geefs, welches den Opfern der Septembertage von 1830 gewidmet ist. Eine grossartige Anlage, in sehr schönen Verhältnissen zu der Architektur des umgebenden Platzes. Der Boden des letzteren ist zu den Seiten erhöht; in der Mitte eine grosse viereckige Vertiefung, von einem niedrigen Arkadengange, den sogenannten „Katakomben", umgeben. Die ernsten Verhältnisse dieser Arkaden entsprechen der Benennung; die Form aber, statt ein naives architektonisches Gefüge zu bilden, ist das Erzeugniss einer äusserlichen, sentimentalen Symbolik, deren Anwendung heutiges Tages in der That ein wenig überrascht. Die Pfeiler der Arkaden sind nemlich Grabsteine, in der von der Antike entlehnten Fassung. An den Wänden hinter den Arkaden sind Tafeln mit den Namen jener Märtyrer angebracht.

Aus der Mitte des vertieften Raumes erhebt sich ein grosses viereckiges Piedestal, in zwei Absätzen. Vor den Ecken des oberen Absatzes knieen klagende Engel, Kränze in den Händen haltend; sie sollen zugleich — ich weiss nicht, aus welchem Grunde — die vier Tageszeiten darstellen; ihre gesenkten Flügel schlagen gegen die Seiten des Piedestals. Es sind zart gearbeitete Gestalten, weich im Fleisch, in der Gewandung zum Theil gut, obgleich ohne ernsteren Styl, — im Ganzen aber durchaus modern sentimental und im inneren Gefühl eigentlich Rococo. — Ueber dem Piedestal die kolossale Gestalt der Patria (in Marmor, eben so wie die Engel), einigermaassen im Gepräge der Venus von Melos, mit matronenhaftem Anklange. Sie hat ungefähr dieselben Vorzüge und Mängel, wie jene Engelfiguren, doch ist sie in den Motiven der Gewandung etwas mehr antik gehalten, im Ausdruck nicht ganz so sentimental, wenn auch immer ohne rechten Styl und ohne alle eigentliche Majestät. Das ganze Werk hat mich, trotz des ersten schlagenden Totaleffektes und trotz der sorglichen Ausführung, doch nur in unerquicklicher Weise berührt.

Die Flächen des untern Piedestals sollen historische Reliefs erhalten. Eins davon, eine Scene aus den Septemberkämpfen, sah ich im Gypsabguss. Es war im historisch genrehaften Charakter componirt, ohne allen Reliefstyl und in seiner ganzen Behandlung sehr wenig erbaulich.

Ungleich mehr sagte mir ein andres öffentliches Denkmal von Geefs Hand zu, das des Generals Belliard, ebenfalls in Marmor. Er trägt die Uniform und den soldatischen Mantel, der auf der einen Schulter aufliegt und nach hinten niederfällt. In den Conturen, und besonders vom Park aus gesehen, ist die Figur von vortrefflicher Wirkung, bei Weitem mehr als der Gretry zu Lüttich. In der Behandlung zeigt sich ein feiner Natursinn und, wenn auch nicht volle plastische Grösse, doch ein eigner malerisch plastischer Styl.

Ein drittes Marmordenkmal, welches Geefs gearbeitet, ist das Grab-

monument des im Septemberkampfe gefallenen Grafen F. v. Merode, in Ste. Gudule. Er ist in der nationalen Blouse dargestellt, liegend, auf den einen Arm gestützt und die Pistole noch in der Hand. Das Werk hat lebhafte moderne Sympathieen erweckt, wollte mich aber wiederum sehr wenig anmuthen. Die Figur liegt nicht naiv. Die Blouse, die ein so äusserst glückliches Motiv für künstlerische Darstellung geben konnte, ist kleinlich, nicht einmal wahrhaft naturalistisch behandelt; und wieder ist jenes unselige Testimonium paupertatis, der herabfallende Mantel mit Pelzkragen auf der linken Schulter, nicht zu vermeiden gewesen.

Im Atelier von Geefs endlich sah ich einige Portraitbüsten von feiner naturalistischer Ausführung, nur wieder ohne den rechten Styl; — einige sentimentale allegorische Figuren; — und die ansprechende Gruppe einer Genoveva, die das Kind auf dem Schoosse hält, während sich die Hirschkuh seitwärts um sie herumschmiegt. Bei dieser wohl componirten Arbeit macht sich das dem Künstler eigne zarte Naturgefühl glücklich geltend.

Antwerpen.

Das Denkmal des Rubens von dem Brüsseler Geefs, Bronzestatue, zu den besten Arbeiten dieses Künstlers gehörig. Eine volle, kräftige, männliche Gestalt, die sich in dem knappen und doch eleganten Kostüm, welches keine conventionellen Falten gestattete und keinen Nothbehelf zuliess, gut ausnimmt. Das Kostüm wieder mit feinem Natursinn behandelt. Die Auffassung in statuarischer Beziehung freilich ebenfalls nicht von grosser Bedeutung, auch ein wenig theatralisch, wenigstens in der etwas deklamirenden Rechten, für deren Bewegung kein sonderliches Motiv ersichtlich wird.

Einige Sculpturarbeiten, abweichend von den sonstigen Strebungen der neueren belgischen Kunst, neigen sich mehr der Romantik des früheren Mittelalters zu. Dahin gehört eine Marmorstatue der heiligen Philumena, auf dem Drachen stehend, von dem jüngeren Geefs. Sie hat das Verdienst einer wirksamen, edel romantischen Auffassung, auch einer mehr stylistischen Behandlung. Nur der Obertheil der Figur erschien mir nicht ganz kräftig. — Sodann die neuen Chorstühle der Kathedrale, von Geerts in einem vortrefflichen gothischen Style gearbeitet. Die Statuetten und Reliefs sind durchaus im Charakter und mit prächtiger Handhabung der Technik ausgeführt. Nur freilich fühlt man es doch durch, dass die alterthümliche Behandlungsweise angelernt ist und nicht eben frei aus dem Innern kommt.

Paris.

Von einem Häuserbau, in welchem das innere häusliche Leben und Behagen dem Aeusseren sein Gepräge aufdrückt, in welchem sich also eine Kunstform, wenn auch einfachster Art, entwickelt, ist im Ganzen

sehr wenig die Rede. Nichts von dem Eindruck eines städtischen oder häuslichen Comforts, wie dies, für die verschiedenen Zeiten und Länder, in Nürnberg, Danzig, Prag, Venedig, Florenz, Brügge, Antwerpen und so vielen andern Orten der Fall ist. Bürgerliche Paläste sind wenig vorhanden. Im Ganzen ist es ein wüstes Zusammenhäufen von Steinmassen. Die Stadt hat etwas Gebirgsartiges; wie Felsen stehen die Häuserviertel da, wie Klippen und Zacken erheben sich die Schornsteinmauern über die Dächer, wie Felsspalten oder Engpässe ziehen sich die Gassen dazwischen durch. Thüren und Fenster gehen wie Höhlen in das Innere, und man fühlt es, wie drinnen eine Brut wohnen mag, Bienen gleich, die gereizt ungestüm hervorbrechen. In den eleganten Stadttheilen, die doch lange nicht die Hauptmassen ausmachen, ist die Rohheit nur übertüncht durch all den Glanz des Luxus und dessen Anpreisungen in Schilden und Affichen. Auch sind es nur wenig Beispiele, wo die moderne Geld-Aristokratie dem rohen Hauskörper einen Flitterstaat von Renaissance-Dekoration umhängt. Einigermaassen eine Ausnahme machen, nebst den Resten der alten Aristokratie im Foubourg St. Germain, einige neue Strassen ausserhalb der Boulevards, Chaussée d'Antin, Rue Lafitte, u. s. w. Hier sieht man Versuche einer behaglich bürgerlichen Architektur im modernen Sinn; wo aber irgend Glanz erstrebt wird, ist es sofort wieder ein ziemlich kindlicher, zuweilen etwas gothisirender Renaissance-Aufputz.

Die Denkmäler älterer Zeit, namentlich die Kirchen, verlieren sich in dieser Steinwüste. Die Denkmäler des Herrscherthums, besonders der Louvre und die Tuilerieen mit dem Parkzubehör, obgleich weit hingedehnt und reich geschmückt, sind nicht zur klaren Entfaltung gekommen. Es hat die Stetigkeit des Regimentes gefehlt, die Gleichartigkeit der Interessen der Herrschergeschlechter; der Dynastieenwechsel macht sich darin auf empfindliche Weise bemerklich. Das imposanteste Streben zeigen die neueren nationalen Monumente; aber sie sind kalt, nüchtern idealistisch und bei allem Allegorischen doch eigentlich inhaltlos. So ist es vor Allem mit dem Pantheon. So mit dem ungeheuren Triumphbogen der Étoile, der dasteht, man weiss nicht recht wesshalb und wofür. Er soll das Thor der Weltherrscherin bilden und steht ausserhalb der Barriere; der Weg zieht sich zu beiden Seiten um ihn herum, und der Zugang zu ihm ist mit Ketten verschlossen, zwischen denen sich nur die Fussgänger, Pygmäen gleich, hindurchwinden. So mit der Säule auf dem Vendome-Platz, die schwerfällig dasteht, von dem römisch brüsken Spiel des Relief-Frieses umwunden und mit der puppenartigen Figur des Kaisers bekrönt. So mit der Madeleine, deren Aeusseres in Architektur und Sculptur dem Volke das religiöse Element nur in einer emphatisch nüchternen Weise gegenüberführt. So mit der Juli-Säule auf dem Bastille-Platz, die brüsk und schwerfällig ist wie die Vendomesäule und über der ein ganz kleiner goldner Freiheitsgenius, mit dem Fuss an die kleine goldne Erdkugel angeheftet, deklamatorisch umherflattert. Brüsk auch ist das ewige Wiederholen der Namen Lodi, Marengo, Austerlitz u. s. w., u. s. w., mit denen die Flächen der Denkmäler übersät sind; brüsk die Anordnung der schwerfälligen Deckengemälde im Louvre, u. dergl. m.

Das ist eigentlich der ganze Charakter der französischen Kunst: — hohles Raisonnement, nüchternes Allegorisiren, Emphase, auf der einen Seite, wo es sich um die Idee handelt, (alles das auch sehr deutlich in der heutigen religösen Richtung); auf der andern Seite ein wüstes, rohes,

ungebildetes Natürlichkeitsprincip. Daraus, und zugleich durch das Hineinwirken der verschiedenartigen Studien-Einflüsse der klassischen und der romantischen Epoche, der der Renaissance und des Eklekticismus — erklärt sich denn auch das tausendfache Gewirr, das namentlich in der heutigen Malerei der Franzosen vorherrscht. Nur einzelnen hochbegabten Naturen ist es vergönnt, sich über diese trübe Atmosphäre zu erheben.

Ansprechend sind ein Paar Denkmäler geringeren Umfanges aus der früheren napoleonischen Zeit. Vornehmlich das auf der Place Dauphine, welches Desaix gewidmet und im J. 1803 nach dem Plane von Percier und Fontaine ausgeführt ist. Es ist einfach aus dem Stein des Landes gearbeitet. Auf einer hohen Cylinderbasis mit Reliefs von mässigem, doch nicht ganz untergeordnetem Verdienst erhebt sich eine plastische Gruppe: eine Herme, welche die Büste von Desaix trägt und der das Schwert umgehängt ist; daneben eine amazonenartige Gestalt, etwa das Vaterland vorstellend, die einen Kranz über dem Haupte des Helden hält. Die Gruppe schliesst nach oben nicht genügend rhythmisch ab; in der Erfindung und den Linien ist sie überhaupt nicht ganz glücklich; auch die Ausführung, z. B. im Gewande der Amazone, ist weder völlig naiv noch sonderlich geschickt. Dennoch hat das Ganze ein ächtes, keusches Gefühl, Geschmack und einen, wenn auch nicht durchgedrungenen Schönheitssinn. Das Werk schreit nicht und wird daher wenig beachtet. Der Bildhauer, der die Gruppe gefertigt, ist mir unbekannt.

Ein zweites, ebenfalls wohlgefällig wirkendes Denkmal ist die viktoriengekrönte Säule auf dem Platz du Chatelet, 1808 nach dem Entwurf von Brolle ausgeführt. Die Säule ist in einer Art ägyptischen Styles componirt, — eine der ästhetischen Rückwirkungen von Napoleons ägyptischem Zuge.

Einen würdigen Eindruck gewährt die Chapelle expiatoire, an der Stelle erbaut, wo die Leichen Ludwig's XVI. und der Marie Antoinette der Erde übergeben waren. Der Bau, im vollen und energischen römischen Style, ist von Percier und Fontaine. Die Kapelle ist rund, mit einer Kuppel und drei halbrunden Absiden, vorn mit einem Säulenportikus. Das Licht fällt durch eine Oeffnung in der Kuppel und durch ähnliche in den Absidenhalbkuppeln ein; die innere Wirkung ist ruhig und feierlich; sie würde es noch mehr sein, wenn ein einziges Oberlicht angeordnet wäre. In der Absis zur Rechten steht die Marmor-Gruppe Ludwig's XVI., den ein Engel stützt, von Bosio gearbeitet, schön, feierlich und ergreifend. Links die ähnliche Gruppe der Marie Antoinette und der allegorischen Figur der Religion, von Cortot; diese jedoch ohne Styl und höhere Würde. Unter der Kapelle sind gewölbte Souterrains. Vor ihr ist ein erhöhter Platz, zu dessen Seiten Kenotaphien mit byzantinisirenden Arkaden hinlaufen und der an der Eingangsseite durch ein imponirendes Portal abgeschlossen wird. Der offne Platz umher ist nach den Häusern zu mit Cypressen oder ähnlichen Bäumen bepflanzt. Der Eindruck der ganzen Anlage ist sehr ergreifend.

sehr wenig die Rede. Nichts von dem
häuslichen Comforts, wie dies, für
in Nürnberg, Danzig, Prag, Ve
so vielen andern Orten der F
handen. Im Ganzen ist e
Die Stadt hat etwas Ge
da, wie Klippen und
Dächer, wie Felsspa
durch. Thüren un
fühlt es, wie dr
ungestüm herv
nicht die Ha
all den Gl
chen. A
kratie d
umhär
alter
ha
n

...en 1802) hat, neben der Nüch-
...namentlich des Peristyls, der ihr
...hkeiten, die allerdings eine sehr ent-
... Diese finden sich in der Disposition
...uppeln überwölbt den einfach mächtigen
... wie im Friedenstempel zu Rom, steigen zu
...einere Säulenstellungen, zwischen denen die,
...den Tabernakel angeordnet sind, laufen an den
...Absis hin. Die ruhige Grösse jener Hauptformen,
...übrige architektonische Detail verschwindet, ist höchst
...noch mehr durch die stillen, von oben einfallenden
...hervorgehoben. Fast ist das Licht für den Raum nicht
...aber um so geheimnissvoller erhaben ist die Wirkung.
...hat eine solche Beleuchtung unendliche Vorzüge vor den zer-
...Seitenlichtern.

Zwei neuere Kirchen sind im Basilikenstyl, mit thunlichstem Zurückgeben auf die Gesetze der Antike, erbaut. Die eine ist Notre Dame de Lorette, 1824 bis 1836 nach den Plänen von Lebas ausgeführt. Sie macht im Aeusseren, mit ihrem viersäuligen korinthischen Portikus, nur einen ziemlich dürftigen Eindruck. Im Inneren hat sie ionische Säulenstellungen und doppelte Seitenschiffe. Ueber den geraden Gebälken lasten im Mittelschiff die Oberwände, die mit wenigen, ebenfalls geradlinig geschlossenen Fenstern und mit Gemälden versehen sind. An der Eingangsseite ist im Innern, nach Art der alten Nartheken, ein Vorraum abgetrennt; die beiden Eckräume desselben haben, im seltsamen Contrast gegen die geraden Gebälke, Arkaden und darüber kleine Kuppelgewölbe. Das Sanctuarium ist mit grossen römischen Bögen und flacher Kuppel versehen. Das Ganze besteht aus einem noch ziemlich unverdauten Gemisch verschiedenartiger Studien und macht einen wenig erhebenden Eindruck.

Ungleich bedeutender ist die zweite, in sehr ansehnlichen Maassen ausgeführte Basilika, St. Vincent-de-Paul, ebenfalls seit 1824 und nach den Plänen von Hittorf erbaut. (Sie war, als ich sie sah, bis auf ihre bildliche und bildnerische Ausstattung vollendet.) Der Baumeister hat überall eine möglichst streng griechische Behandlung der Formen erstrebt, — dies aber freilich mehr nur in der Bildung des Einzelnen, während der Gesammt-Organismus des Griechischen nicht selten beeinträchtigt erscheint. An der Vorderseite springt ein prächtiger sechssäuliger Prostyl mit canellirten ionischen Säulen vor. Leider liegen die inneren Balken des Prostyls nicht, wie es das natürliche Princip fordert, auf dem äussern Architrav (oder noch höher auf der Innenseite des Gebälkes) auf, sondern unmittelbar, wie der Architrav selbst, auf den Säulenkapitälen. Dies scheint auch der Grund zu sein, wesshalb der Baumeister sämmtliche Kapitäle mit Eckvoluten versehen hat, was einen sehr übeln Eindruck macht. Dazu kommt, dass der ganze Architravbau nur eine technische Fiction ist, indem die horizontalen Balken durch scheidrechte Wölbungen, von Säule zu Säule, gebildet sind, was man (wie auch an N. D. de Lorette und an der Madeleine) aufs Deutlichste sieht und was bei näherer Ansicht den Eindruck des Principwidrigen nur erhöht. Zum Portikus führt ein schöner

...ang empor. Ueber den vorspringenden Ecken des Gebäudes ... leichte Thürmchen, in der Form von Tabernakel-Aufsätzen. ...nseite gewährt übrigens, trotz jener Uebelstände, bei wür... ...en, immer einen sehr stattlichen Eindruck. Der Portikus ...reiche Statuengruppe im Giebel, farbigen Schmuck von Lava-... Friese und eine sehr reiche Ausstattung von Lavagemälden im ..., an der Vorderwand der Kirche, erhalten, was jenen wirksamen ...mmteindruck wesentlich steigern dürfte.

Das Innere hat wiederum gedoppelte Seitenschiffe, mit uncanellirten ionischen Säulen von Stuckmarmor und geraden Gebälken. Dem Eindrucke der lastenden Oberwand des Mittelschiffes ist der Architekt dadurch entgangen, dass er über der untern Säulenstellung eine zweite, von korinthischer Ordnung und zur Seite derselben eine Gallerie (in der Breite des inneren Seitenschiffes) angeordnet hat. Der Fries, der beide Säulenstellungen trennt, ist freilich sehr hoch, auch noch wandartig; er ist zur Aufnahme von Malereien bestimmt, die den Eindruck der Schwere hoffentlich aufheben werden. Die äusseren Seitenschiffe sind niedrig, durch Gitter abgeschlossen und zu Kapellen eingerichtet; die Fenster, mit tabernakelartiger Umfassung, erheben sich über den Altären der Kapellen und ihre Glasgemälde nehmen die Stelle des Altarbildes ein, was ein glücklicher, geistreich durchgeführter Gedanke ist. — Die Absis hat eine sehr eigenthümliche Anordnung, indem sie der Breite des Mittelschiffes und der beiden inneren Seitenschiffe entspricht. Vermuthlich hat der Architekt hiedurch eine bedeutende perspektivische Wirkung erreichen wollen. Ich kann dies nicht entschieden beurtheilen, da dem Halbkuppelgewölbe der Absis noch die für dasselbe bestimmte Malerei fehlte, dasselbe somit noch nüchtern erschien; ich glaube aber, dass ein perspektivisches Spiel der Art eher seltsam als gross erscheinen und dass es, allen Effekt zugegeben, doch in keiner Weise den Eindruck der Ruhe gewähren wird, den die organische Ausrundung in der Breite des Hauptraumes bei allen alten Basiliken hervorbringt. — Der Rückblick aus der Absis in die Schiffe, mit ihren durchweg reinen Formen und der den letzteren glücklich eingefügten Verwendung christlicher Symbole und Embleme, ist dagegen sehr ansprechend. Doch ist auch in diesen vorderen Räumen leider noch ein sehr ungünstig wirkender Umstand zu erwähnen. Dies betrifft die Deckenanordnung. Das Mittelschiff hat offnes Balkenwerk und darüber die dekorirte Dachschräge, während die Gallerieen über den inneren Seitenschiffen eine horizontale Kassettendecke haben. Man fühlt und begreift die Nothwendigkeit jener nicht, da es doch nicht das wirkliche Dach ist, auch dasselbe nicht vorstellen kann; man würde den Eindruck einer ungleich mehr harmonischen Ruhe erhalten haben, wenn das Mittelschiff eben auch, in naturgemässer Weise, mit einer horizontalen Decke versehen wäre. Dann ist auch unter jenen Gallerieen, über dem untern Raume der inneren Seitenschiffe, eine horizontale Decke angewandt, über den äusseren Seitenschiffen aber wiederum nicht; hier sind es schräge Pultdächer in der Querrichtung des Gebäudes, je zur Bezeichnung der einzelnen Kapellen, in welche die äusseren Seitenschiffe abgetheilt sind. Auch dies ist ebenso disharmonisch.

Der Bau von St. Vincent-de-Paul ist unstreitig ein sehr merkwürdiges Ereigniss in der Geschichte der neueren Architektur. Aber er zeigt doch nur, was auch sonst schon aus so manchen der künstlerisch durch-

gearbeiteten Leistungen unsrer heutigen Baukunst zu entnehmen war: — allgemeinen Schönheitssinn, sorgliche Wiedergabe vorgefundener schöner Formen, künstliche Verwendung mannigfacher Construktionen, und Mangel derjenigen naiv grossen Construction, welche der Grund der Formen ist und der Schönheit den lebendigen Körper giebt.

Hôtel de ville. Das Gebäude war ursprünglich nur klein, mit dem artigen, jetzt mittleren Theile der Façade, der eine zierliche Entfaltung des Renaissancestyles zeigt. Seit 1836 sind die nebenstehenden Häuser und Strassen angekauft und mächtige Erweiterungen mit dem Gebäude vorgenommen, durch grosse Anbauten und äussere Façaden im prächtigen italienischen Style des sechzehnten Jahrhunderts. Zwei neue Höfe in demselben Style; in der Mitte der ältere in äusserst zierlicher alter Renaissance. Prächtigste Treppen und Reihen von Prunkzimmern und Sälen zu grossen Festen, theils schon vollendet, theils noch in der Arbeit. Die vollendeten Säle mit verschwenderischer Pracht an Stoffen, Möbeln, Spiegeln, Gold und Malereien ausgestattet. Die Malereien im Allgemeinen im guten reichen Style der vatikanischen Logen. Das Figürliche darin mit energischen, ächt künstlerisch empfundenen Gestalten; das Dekorative, Frucht- und Thierstücke u. drgl., in einer vortrefflichen, ernsten Weise durchgeführt. Das Ganze ein Beispiel geschmackvoll moderner Prachtdekoration, wie es, nach der Vollendung, wohl schwerlich zum zweiten Mal zu finden sein wird: — die siegreiche Darlegung des Reichthums, der Opulenz und des Stolzes der Stadt Paris.

Cirque olimpique, von Hittorf gebaut. Im Innern ein lustiges Amphitheater, zeltartig gedeckt, mit leichten Eisensäulchen. Aussen sehr heiter griechisch, mit etwas Farbe, die sehr wohl thut. Ansprechende Sculpturen, namentlich im Fronton des Einganges von Pradier. Im Vestibül schöne Friese im griechischen Styl, mit Reiterspielen.

Père-la-Chaise. Grossartigste Nekropolis, prächtig gelegen und durch das herrliche Laub wundervoll malerisch, namentlich da, wo die Monumente schon eine Patina gewonnen haben. Alle Style der modernen Zeit; einzelne Monumente ernst und würdig, die berühmtesten indess nicht sonderlich schön. Vortrefflich und in einem edeln Style das des Malers Géricault, dessen Marmorstatue, von Etex, auf dem Sockel des Grabes liegt, in der Blouse, die Palette in der Hand. An der Vorderseite des Sockels, ein Bronzerelief nach Géricault's berühmtem Bilde, der Schiffbruch der Medusa. — Das Denkmal von Casimir Perrier sehr unschön. Das Architektonische von Leclerc, die Statue von Cortot. Hoher und breiter architektonischer Unterbau, mit Pilastern, zwischen denen in der Mitte jeder Seite eine Nische. In der Nische der Hinterseite eine Inschrift; in den drei andern die Reliefgestalten der Eloquence, Fermeté und Justice, griechisch stylisirte, aber sehr kurze Figuren. Oben, auf einem kurzen Podest die Bronzestatue Perrier's, viel zu geringfügig für den Unterbau, schlecht und formlos vom Mantel umwickelt. — Denkmal des Generals Foy, von David. Ebenfalls keine schöne Composition. Hoher Unterbau; darüber ein offnes dorisches Tabernakel, unter welchem die Statue

des Generals steht. Dieser ist nackt, mit der Chlamys, aber kein Grieche, sondern ein entkleideter Mann unsrer Tage in nicht grossartiger Geberde. Gegen die Schwere der dorischen Architektur erscheint die Figur überhaupt schwach. — Denkmal Börne's, mit Sculpturen von David. Eine Art Obelisk ohne Spitze, von Granit. Oben ein tiefes rundes Loch, darin der Bronzekopf Börne's steckt; dieser allerdings von charakteristisch entschiedener Individualisirung Weiter unten ein kleines Bronzerelief mit drei kurzen styllosen Figuren: France und Allemagne, die sich vor einer Liberté die Hände reichen.

Unter den neueren Sculpturen im Garten der Tuilerien notirte ich mir die Gruppe des Theseus mit dem Minotaurus, von Ramey, als ein trefflich durchgearbeitetes Werk; — einen Prometheus, gefesselt und sich emporrichtend, den todten Adler zu seiner Seite, von Pradier, als durch feine und geistvolle Classicität ausgezeichnet.

Unter den Sculpturen im Museum des Luxembourg: Bosio, mit zwei Werken, die auch uns bereits im Bronze- und im Gypsabguss bekannt geworden, — dem Hyazinth (vom Salon 1817) und der Nymphe Salmacis (1837), beide, obgleich auf verschiedenen Stufen der Entwickelung, dem eleganten Style Canova's sich anschliessend; — Cortot, mit der fein akademischen Gruppe von Daphnis und Chloe (1827); — Roman, mit der eleganten und höchst theatralischen Gruppe von Euryalus und Nisus (1827); — Pradier, mit der Statue eines Niobiden (1822) und einer Venusstatue (1827), beide ein vortreffliches Studium der griechischen Antike zeigend, doch die erste noch etwas gespreizt, die andre edel und gross; — Dumont, mit einer weiblichen Figur, einem, besonders im Nackten sehr fein gearbeiteten Werke, dem es aber doch an der inneren Naivetät der reinen Natur fehlt, (1844); — Duret, mit der allerliebsten Genrefigur eines tanzenden neapolitanischen Fischers (1833, die Bronze, von Honoré gegossen, in reizend warmem bräunlichem Ton); — Rude, mit der durch Naivetät ebenfalls ansprechenden Figur eines Fischerknaben, der mit einer Schildkröte spielt (1833); — Jouffroy, mit der Statue eines jungen Mädchens, das der Venus ihr erstes Geheimniss vertraut, zart lebendig, aber hypernaiv (1839); u. A. m.

An der neuen Fontaine Molière (Rue Richelieu): die beiden grossen Marmorstatuen von Pradier, — zwei Musen, zu den Seiten des Piedestals, — durch sehr graziöse Behandlung und den feinen Styl, besonders in den Gewändern, von ausgezeichneter Wirkung; doch beide in den Haupt-Intentionen wiederum durchaus ohne eigentliche Naivetät. Die Statue des Molière selbst, aus Bronze, nicht geeignet, einen sonderlich bedeutenden Eindruck hervorzubringen.

In Ramey's Atelier eine grosse Anzahl von Skizzen, Modellen, halb und ganz fertigen Sculpturen. Sein wichtigstes Werk scheinen die Sculpturen eines grossen Triumphbogens zu Marseille zu sein, der ursprünglich zum Gedächtniss des unter der Restauration in Spanien geführten Krieges bestimmt war, nach der Julirevolution aber mit napoleonischen Sculpturen versehen wurde. Im Ganzen kein Talent höchsten Ranges; doch durch feine Naturbeobachtung und tüchtige Meisterschaft, besonders im zarteren Nackten, ausgezeichnet.

D a v i d's A t e l i e r. Dies ein ganz eigenthümlicher Künstler, sehr abweichend von Allem, was sonst in der französischen Sculptur vorherrscht. Ein völlig unbekümmerter Naturalist, ist er für das höher Stylistische wenig empfänglich, dagegen mit sehr lebhaften Fühlfäden für den Ausdruck geistiger Organisation begabt und zugleich mit schwärmerischer Verehrung den geistig ringenden Naturen zugethan. Er ist somit recht eigentlich dazu gemacht, die geistige Organisation der Zeit, im figürlichen Denkmal, in der Büste, im Portraitmedaillon, festzuhalten und der Folgezeit zu überliefern. In seinem Atelier sah ich eine grosse Sammlung vielfach interessanter Büsten von seiner Hand und einen grossen Theil seiner Medaillons, von denen auch uns schon früher manche bekannt geworden. Die letzteren belaufen sich, seiner Angabe nach, bereits auf fünfhundert, Personen aller Länder und Völker darstellend. Die Aufstellung derselben in einer öffentlichen Sammlung müsste das eigenthümlichste Interesse gewähren. [1]) — Ausserdem in seinem Atelier die Marmorfigur eines jungen Trommelschlägers, der auf dem Schlachtfelde liegend und schon gestorben die (musivisch bunte) dreifarbige Kokarde an seine Brust drückt. Er ist nackt und nur mit der Andeutung einzelner Kostümstücke dargestellt. Die Arbeit ist naturalistisch, sehr durchgeführt und von eigenthümlicher Schönheit.

Das grosse Giebelrelief, — die allegorische Figur Frankreichs und die Schaaren ihrer grossen Männer zu beiden Seiten, — welches David für den Giebel des P a n t h e o n's gearbeitet hat, ist freilich wiederum minder erfreulich, die Arbeit erscheint allzu grell naturalistisch. Doch trifft dieser Vorwurf vielleicht mehr die lokale Bestimmuug des Reliefs, als es selbst. Die nüchterne, ideal römische Architektur des Portikus contrastirt zu auffallend mit dem derben Genre-Charakter der Sculptur; die Architektur hätte ebenfalls derb, breit, naiv quellend sein müssen.

M u s e u m d e s L o u v r e. Die Arbeiten neuerer Maler der französischen Schule, die (nach dem Tode der Meister) hier den Werken der Vorzeit zugesellt sind, haben mir kein sonderliches Interesse abgewonnen. Es ist die Epoche D a v i d's, d e s M a l e r s. Eine akademisch theatralische Manier wechselt mit nüchterner Strenge, mit gespreiztem, mit süsslich kokettem Wesen, je nach der Individualität der einzelnen Künstler.

Hoch über Allen steht L e o p o l d R o b e r t, dessen Schnitter und die Madonna dell' arco sich hier befinden. Das letztere Bild gefällt mir besser, als im Stich; das erstere befriedigt meine Erwartungen nicht ganz, wenn es auch immer bei Weitem das bedeutendere von beiden bleibt. Aber was ich nach und nach immer mehr geahnt, ist mir vor diesen Bildern nun schmerzlich klar geworden: — dass auch Leopold Robert, so gross und verehrungswürdig er ist, nicht auf der Höhe seiner Zeit steht. Es ist mir, als ob sich das zu späte Anfangen auch bei ihm räche, oder als ob er wenigstens nicht Alles gethan habe, um nachträglich der Natur — der allgemeinen und der menschlich körperlichen — sowie des Pinsels vollkom-

[1]) Er hat die Modelle, wie er mir sagte, einem Bronzegiesser zum Geschenk gemacht. Dieser würde im Stande sein, die ganze Sammlung für 2000 Francs herzustellen.

men Herr zu werden. Der künstlerische Gedanke in ihm ist herrlich und gross, aber er kann ihm nicht ganz nachkommen: es fehlt doch an vollkommen freier Naivetät in Bewegung des Körpers und der Gewandung, und nicht minder an Lufthauch. Alles das muss natürlich in diesen grossen Bildern deutlicher hervortreten als in den kleineren. Es ist etwas von einem herben trüben Ringen in diesen Bildern, und hierin wohl möchte der räthselvolle Tod des Meisters mit zu suchen sein.

Plafondgemälde über den Sälen des Musée française — von Alaux, Steuben, Devéria, Fragonard, Heim, Schnetz, Drölling, L. Cogniet, — wohl zumeist aus dem Anfang der dreissiger Jahre. In zwiefacher äusserer Beziehung unerfreulich: dadurch, dass man den alten Bildern, welche sich an den Wänden befinden, oberwärts gewaltige neuglänzende Farbenmassen gegenübergestellt hat, und dadurch, dass dies fast Alles bewegte dramatische Scenen sind, die in einer solchen durchaus vernunftwidrigen Lage dem Beschauer eine wahre Qual bereiten. Aber auch abgesehen hievon, haben sie zumeist keinen sonderlichen Werth. Es sind offizielle Paradescenen französischer Geschichte, bei denen gelegentlich auch der Künstler gedacht wird, glänzend, kostümrichtig und steif ausgeführt. Nur das letzte Bild, von Cogniet, — eine grosse ägyptische Genrescene, in welcher Napoleon als der Sammler ägyptischer Alterthümer dargestellt ist, hat mehr naives Leben, Haltung und künstlerischen Rhythmus. Dies Bild schien noch neu zu sein.

Andre Plafondgemälde über den Sälen des sogenannten „Musée Charles X.", welches besonders durch die Sammlungen der ägyptischen und griechischen Alterthümer gebildet wird. Diese Malereien sind früher als jene, aus der späteren Zeit der zwanziger und dem Anfang der dreissiger Jahre. Auch sie sind von schwerer Wirkung, die indess bei Weitem nicht so unangenehm ist, als bei der eben erwähnten Reihenfolge, da an den Wänden nicht ebenfalls Gemälde befindlich und die Deckenmalereien zumeist nicht real genrehaft, sondern mehr symbolisch gehalten sind. Doch fehlt es auch hier nicht an einem vorzüglich schlagenden Belege, wie widersinnig die Anordnung realistischer Darstellungen ist, die über dem Haupte des Beschauers schwebend hangen. Dies ist ein kolossales Bild von H. Vernet, welches, wie es scheint, die Blüthezeit italienischer Kunst vergegenwärtigen soll: Papst Julius II. mit geistlichem Gefolge, und Bramante, Raphael, Michelangelo vor ihm. Es ist im Charakter eines tüchtigen Dekorationsbildes gehalten und mit naturlebendiger Energie durchgeführt, die es freilich um so mehr bedauern lässt, dass das Bild nicht senkrecht steht. Uebrigens lässt sich aus den Plafondgemälden der in Rede stehenden Reihenfolge der Entwickelungsgang der französischen Kunst aus der David'schen Zeit in die neuere besonders deutlich erkennen.

Dahin gehört namentlich, im ersten Saale des Musée Charles X., das berühmte Deckengemälde von Ingres: die Apotheose Homers, gem. 1827. Vor einem sechssäuligen ionischen Tempel ist ein Podest mit einem Throne, auf welchem Homer sitzt. Eine neben ihm stehende Nike krönt ihn. Auf den Seiten des Podests sitzen Ilias und Odyssee. Zu beiden Seiten schliessen sich Männerschaaren rhythmisch an: antike Dichter und Künstler, einige Neuere aus dem Schlusse des Mittelalters, und vorn, mit halbem Leibe sichtbar, französische Meister (die im Gedanken und in der Physiognomik freilich einen eigenthümlichen Gegensatz zu den übrigen machen.) Das Werk ist grossartig überdacht und componirt, doch in einer

strengen, trocken stylistischen Weise, dem Poussin verwandt, ausgeführt. Es hat etwas Tendenziöses und bildet darin einen sehr entschiedenen Gegensatz gegen Raphaels Schule von Athen und die unschuldsvolle Naivetät, welche dies Werk erfüllt. Es ist mit sorglicher Genauigkeit gemalt, aber ohne Wärme, Hauch, Gesammtwirkung; es führt uns, trotz alles Vortrefflichen im Einzelnen, nicht unmittelbar in eine hohe Existenz ein. Ja, es scheint sogar, dass das lange und ängstliche Studium (in diesen und in den andern Bildern, die ich von Ingres gesehen), den Künstler im Detail kleinlich macht.

Ganz anders, als jenes Deckenbild, erschien mir eine Zeichnung von Ingres, die ich bei Hrn. Gatteaux, Bildhauer und Medailleur, sah: eine antike Kampfscene mit einer Nike in der Mitte. Hier war Alles frisch, frei, unmittelbar und gross. Aehnlich frei und leicht soll er überhaupt componiren. Auch einige Portraitzeichnungen von seiner Hand, ebendaselbst, waren leicht und sehr geistreich hingeworfen. Vielleicht ist Ingres mit unserm Carstens zu vergleichen; und es mag auch irgendwo in seinem Bildungsgange liegen, dass er nicht zur freien Herrschaft über den Stoff im Grossen gekommen ist.

Ingres ist für die Franzosen eine Art von Regulator innerhalb des wirren Treibens ihrer gegenwärtigen Kunst. Man bezeichnet ihn als einen Mann des ernstesten, strengsten, bestimmtesten Wollens. Man erzählte mir, wie er, — als die alte David'sche Schule in allerlei Schwächen und Verzerrungen entartet war, als die jüngeren Reformer, mit ihrem Farbenreichthum und ihrer kräftigen Naturalistik sich zuerst hervorgethan hatten, als diese eine jubelvolle Aufnahme fanden, ihr neues Princip aber bei ihren Nachahmern sofort wiederum in fratzenhafte Verzerrungen überschlug, — wie da allein Ingres es war, der sich dem Strome entgegenstellte, die Künstler zum Ernst, zum sinnvollen Durchdringen ihrer Aufgabe, zur Heilighaltung der Kunst, zum Maasse zurückrief. Es war gerade der rechte Augenblick; das Bedürfniss, das sich so fühlbar gemacht hatte, führte ihm eine ausserordentliche Schülermenge zu, die sein Wort begeisterte, sein begeisterter Ernst fest zusammenhielt. Die Reden, die er seinen Schülern im Atelier gehalten und in denen er sie zu einem würdigen Kunststreben aufgerufen, sollen sie oft bis zu Thränen durchschüttert haben. Die Besten der Nation zollten ihm und zollen ihm noch heute eine unbegrenzte Verehrung.

Sieht man daneben seine Bilder an, so muss man sich freilich, um das Alles zu begreifen, entschieden auf den französischen Standpunkt versetzen. Es ist doch wieder nur, dem Wesen nach, dasselbe, was Poussin und Lesueur, was Corneille und Racine erstrebt hatten. Das Erhabene, das Maass, das Gesetz, der Styl, — kurz dasjenige, was diese Darstellungen und Dichtungen über das Gemeine erhebt, ist doch mehr nur ein Produkt äusserer Verständigkeit, als einer innerlich empfundenen Nothwendigkeit. Aber es scheint wirklich, dass die Franzosen nur jenes kennen und dass es uns unmöglich wird, uns mit ihnen über diese Unterschiede zu verständigen.

Auch auf H. Vernet und A. Scheffer soll Ingres solchergestalt bedeutend zurückgewirkt und ihnen über die Einseitigkeit ihres früheren Strebens Aufschluss gegeben haben. Für Vernet führt man als Belege solcher Einwirkung namentlich seine biblischen Bilder an. Ist die Thatsache richtig, so hat sich doch Vernet augenscheinlich einem solchen Einflusse nicht unbedingt unterworfen, und jedenfalls hat er sich davon neuerlich aufs Vollständigste und Schönste frei gemacht.

A. Scheffer dagegen scheint sich nicht so entschieden emancipirt zu haben, ist überhaupt auch wohl nicht eine so ursprüngliche Natur. Ich sah zunächst in seiner Wohnung und in seinem Atelier manches Interessante von seiner Hand, aus früherer und späterer Zeit: — Ein Portrait seiner Mutter, vollkommen und mit grosser Meisterschaft in altholländischer Weise gemalt, etwa einem sehr schönen Barth. van der Helst vergleichbar. — Das Bild derselben, auf dem Todtenbette, ihre Enkel segnend; in ähnlicher Art, doch mehr als Composition gefasst und daher etwas freier in der Behandlung; beide Bilder übrigens von ausgezeichnetem Helldunkel. — Ein Portrait von Scheffer's Tochter, auch noch der holländischen Weise verwandt, aber doch schon den Uebergang zu seiner späteren Richtung bezeichnend. — Ein andres von Scheffer's älteren Bildern, das ich in seinem Atelier sah, — Herzog Eberhard von Würtemberg in voller Rüstung, vor ihm sein todter Sohn (nach Schillers Ballade), — war vermuthlich das in der Gallerie des Luxembourg unter Nr. 118 verzeichnete Gemälde. Es zeigte eine etwas wüst holländische Naturalistik: der Kopf des Sohnes war jedoch sehr trefflich.

Ohne Zweifel eins der gediegensten Bilder seiner neueren Zeit ist dasjenige, welches die Halbfiguren des heil. Augustin und seiner Mutter im Momente, da er von ihr bekehrt wird, darstellt. Beide sitzen ruhig neben einander; sie schaut verklärt empor; er folgt mit seinen Augen, als ob er suche, den ihrigen. Ruhige Einfachheit, Würde und zarte Empfindung geben diesem Bilde grosse Vorzüge; doch ist es, wie zumeist seine späteren Bilder, etwas trocken in der Behandlung.

Fast vollendet sah ich eine seiner Darstellungen aus Goethe's Faust, eine Blocksbergscene, — Faust und Mephisto, vor ihnen Gretchens Erscheinung, die statt des rothen Streifens am Halse das [illegible] im Arme trägt (was freilich, wenn man an der Dichtung festhalten [illegible] Intention des Dichters stark versentimentalisirt). Das Bild [illegible] bedeutend in der Auffassung, doch für solchen Gegenstand zu [illegible] kam auch überhaupt nicht recht heraus. — Eine [illegible] Pendant zu dem eben genannten, war erst angelegt. — [illegible] war die Anlage zu einem Bilde von einfach edler [illegible] seiner himmlischen Wanderung, die verklärte [illegible] manches Andre war im Werke begriffen.

Eigenthümliches Interesse erweckten eine [illegible] Mutter und eine zweite weibliche Büste, beide [illegible] und beide sehr sinnig und geschickt behandelt.

Als den wirksamsten und bedeutungsvollsten [illegible] scheint man Delaroche zu betrachten. Er [illegible] Gegensatzes macht sich vielleicht an [illegible]

grossen Wandbildes bemerklich, welches Delaroche in der École des beaux-arts, an der Wand des zu den Preisvertheilungen bestimmten halbrunden Saales gemalt hat und welches zu mancher Parallele mit der Apotheose Homers von Ingres Gelegenheit giebt.

Das Bild füllt die ganze Wandfläche aus, die sich über den theatralisch emporsteigenden Sitzplätzen im Halbkreise umherzieht. Es ist mit Oelfarbe auf die besonders zubereitete Wand gemalt und nicht gefirnisst. Der Inhalt des Bildes bezieht sich auf den Zweck des Saales. In der Mitte sieht man eine Säulenhalle und davor eine Richterbank, auf welcher als die Richter der Preisvertheilung Iktinos, Apelles und Pheidias sitzen. Zu ihren Seiten weibliche allegorische Gestalten, etwa den Musen vergleichbar: links das Griechenthum und das christliche Mittelalter, rechts das Römerthum und die Zeit der Renaissance. Ganz in der Mitte, im Vorgrund, eine Heroine, — eine junge Wilde, fast nackt, von bräunlichem Teint und schwarzem aufgelöst flatterndem Haar, halb kauernd, dabei hastig bewegt und eben im Begriff, einen von ihren Kränzen hinauszureichen, — vielleicht die jeune France, die hier allerdings ganz gut charakterisirt wäre. Zu beiden Seiten des Halbkreises, rechts und links neben dieser mittleren Darstellung, zieht sich eine Bank, ganz den wirklichen Sitzbänken des Saales entsprechend, umher, auf welcher die Schaaren der grossen Künstler des Mittelalters bis zum siebzehnten Jahrhundert, sitzend und in Gruppen mit einander sprechend, versammelt sind. Einige sind aufgestanden und unterbrechen so die einförmigen Linien.

Die Anhänger von Ingres, die in Delaroche eben nur einen romantischen Naturalisten sehen, haben an diesem Bilde, und besonders an dem Mittelstück desselben, Mancherlei auszusetzen, und allerdings muss man ihnen in Manchem beistimmen. Die drei Preisrichter — deren Abstammung von dem Homer von Ingres vielleicht nicht ganz zu verläugnen ist — bilden keinen eigentlich grossartigen Mittelpunkt, auch nicht in malerischer Beziehung. Jene junge Wilde erscheint in der ganzen Umgebung ziemlich auffallend; auch der Umstand, dass die Gestalt der Renaissance in Mitten einer so feierlichen Versammlung den Oberkörper etwas willkürlich enthüllt, während sie doch mit schillernden Prachtgewändern zur Genüge versehen ist, möchte nicht völlig zu rechtfertigen sein. Dann ist es sonderbar, dass ausser jenen drei Alten nur Künstler der neueren Zeitrechnung vorhanden sind und dass diese, während die Richter ruhig sitzen, während die junge Nike ihre Kränze auszutheilen im Begriff ist, mannigfachen Zwiesprach mit einander führen. Auch ist der Himmel auf beiden Seiten etwas zu schwer und trüb, Lücken machend in dem Ensemble. Dabei aber tritt in diesen Gestalten überall ein durchaus individuelles und zugleich vollkommen edles, höheres Leben zu Tage; es sind Erscheinungen, die durch würdigen Lebensberuf selbst eine höhere Würde gewonnen haben, hohe Vorbilder der jungen Schülerwelt, die sich zu ihren Füssen versammeln soll. Nicht minder ist die Linienführung, der Ton, die überall warme Färbung durchaus ruhig und edel gehalten und das Ganze von wunderbar schöner Gesammtwirkung. Im Gedanken und in dessen Folgerichtigkeit steht das Bild wohl gegen die Apotheose Homers zurück; in der Wahrheit, Kraft, Schönheit und Grösse des Lebens ist hier Alles erreicht, was dort fehlte.

Auch muss noch ein seltner Vorzug in Delaroche's Wandbilde hervorgehoben werden: — das maassvolle Verhältniss zu seiner Umgebung.

Es steht im schönsten Einklange zu der Architektur des Saales. Die Gestalten sind zwar überlebensgross, drücken aber durchaus nicht, treten nicht beängstigend in den inneren Raum herein. Ebenso ist die architektonische Dekoration über dem Bilde und zu seinen Seiten, wenn sie an sich, im Einzelnen, auch vielleicht in mehr künstlerischer Weise hätte durchgebildet sein können, in zweckentsprechend harmonischen Massen ausgeführt. Endlich gewährt, um es an Nichts fehlen zu lassen, das von oben hereinfallende Kuppellicht die wohlthuendste, so friedlich ruhige wie grosse Wirkung.

Flüchtige Notizen über die Gemälde im Museum des Luxembourg.

Couder. Der Levit von Ephraim (vom Salon 1817); grossartig davidisch. — Adam und Eva (1822); ebenfalls der Richtung David's angehörig.

Drolling. Orpheus und Eurydice (1817); grosses Bild, in akademisch pedantischer Manier.

Delorme. Cephalus von Amor entführt (1822); aus der Balletteepoche der Restauration.

Court. Cäsar's Tod (1827); grossartig und in vielen Einzelheiten mit schöner Classicität.

Forestier. Christus, einen Besessenen heilend (1827); in theatralisch akademischer Manier, aber mit Energie.

Delaroche. Joas, von Josabeth dem Tode entrissen (1822). Vortrefflicher Anfänger auf akademischer Grundlage. — Tod der Elisabeth von England (1827); kolossal; unerfreulich, wirr und haltungslos bei sehr grossem, naturalistisch strebendem Talent. — Die Söhne Eduard's von England (1831). Das Bild in seiner Bedeutung wohlbekannt. Dass der unter der Thür hereindringende Lichtschimmer die nahenden Mörder ankündigt, ist eine missliche Pointe. Die Farbe noch ein wenig tapetenartig.

Delacroix. Dante und Virgil, über den Höllenstrom fahrend (1822); merkwürdig, doch ohne rechte Haltung. — Scene des Blutbades auf Chios (1824); sehr wüst und unerfreulich. — Algierische Frauen (1834); sehr energisch gemalt, doch wiederum ohne sonderliche Haltung.

Devéria. Geburt Heinrich's IV. (1827); farbenfrisch, aber bunt, sehr unruhig, haltungslos.

Schnetz. Abschied des Boëthius von seiner Familie (1827); talentvoll roh, mit guter Farbe. — Colbert vor Ludwig XIV. (1827); steifes Kostümbild, ohne Luft. — Scene einer Ueberschwemmung (1834); gross, sehr kräftiger Naturalismus, und nicht künstlerisch.

Steuben. Scene aus der Jugend Peters des Grossen (1827); tüchtig componirt; in der Behandlung, wie immer, etwas kalt.

Ziegler. St. Lucas, malend, mit der Erscheinung der h. Jungfrau (1830). Ganz vortrefflicher und grossartiger Naturalismus. Die Jungfrau etwas quecksilberfarben. — Giotto im Atelier des Cimabue (1833); bedeutend, in Colorit und Helldunkel nach Art der alten Spanier.

H. Vernet. Schlacht von Tolosa zwischen Spaniern und Mauren (1817); noch, bei vielem Talent, unbequem wirr. — Massacre der Mameluken (1819); gross, doch künstlerisch nicht bedeutend; noch viel schwärzliche Töne in der Carnation; ein halbnackter Albaueser, rechts im Vor-

grund, vortrefflich. — Judith und Holofernes (1831). Der Ausdruck der Köpfe viel schöner als im Stich; beide in ihrer Art wundervoll. Das Hauptinteresse des Bildes beruht in dieser Physiognomik; die Action an sich ist nicht gross. Die Malerei im Ganzen höchst trefflich; nur wieder die unschönen schwärzlichen Tinten im Helldunkel; auch der rothe Bettvorhang im Ton etwas schwer. — Raphael und Michelangelo im Vatikan, indem jener, nach einer jungen Bäuerin, das Motiv zu seiner Madonna della sedia entwirft (1833). Meisterhaft, in daguerrotypartiger Lebendigkeit gemacht. Aber so viel Schönes das Bild hat, so zart es im Einzelnen, besonders in der jungen Mutter, gemalt ist, so fehlt, in der Auffassung wie in der malerischen Haltung, doch die eigentliche Grösse. Es ist nicht ein wahrhaft erhöhtes Dasein, in welchem diese Männer des Genie's uns hier gegenübergeführt sind.

A. Scheffer. Suliotische Frauen, im Begriff, sich in das Meer zu stürzen. Grosses Bild, vortreffliches Machwerk, doch ohne wahre Haltung; der Vorgang nicht völlig deutlich, die Behandlung im Ganzen dekorationsmässig.

Henri Scheffer. Charlotte Corday (1831); ansprechend und von reinem Gefühle.

Biard. Wandernde Komödianten (1833). Bunt, nicht sonderlich erfreulich; ohne die eigentlich malerische Lust.

Robert Fleury. Scene der Bartholomäusnacht (1833). In sehr energischem Naturalismus.

Monvoisin. Die wahnsinnige Johanna von Castilien (1834). Ein verrücktes Bild, ob auch im Einzelnen gut gemalt und der junge Karl V. vortrefflich.

Boulanger. Römische Procession (1837); eine in kräftig naturalistischer Weise behandelte Tapete.

Philippoteaux. Ludwig XV. auf dem Schlachtfelde von Fontenay (1840). Mittelgross, von bedeutender und ergreifender Wirkung. Grausige Mordnacht; der junge König und sein prächtiges Gefolge mit Fackeln.

Ingres. Aus sehr früher Zeit: Ruggier auf dem Greifen, die Angelika befreiend (1819), ein kalt romantisches Studium, nicht unähnlich, wie dergleichen zur selben Zeit auch bei uns vorgekommen. — Aus jüngster Zeit: Christus, der an Petrus die Schlüssel giebt; — und Cherubini (Bildnissfigur), von der Muse gekrönt. Hier der sehr talentvolle, gelehrte, kalte und einseitige Stylist, bei dem man immer wieder auf den Vergleich mit Poussin zurückkehrt. Alles durchaus ohne den Hauch des Helldunkels.

Signol. Die angeklagte Ehebrecherin (1840). Durch ein bedeutendes stylistisches Streben ebensosehr, wie durch starkes Pathos bemerkenswerth.

Leloir. Homer (1841). Ebenfalls in stylistischer Richtung. Das um den Sänger versammelte Volk mit anmuthig idyllischem Sinne vorgeführt; doch ohne grosses Naturgefühl.

Pilliard. Die ohnmächtige Maria (1843). Wiederum ein talentvoll stylistisches Streben, aber noch kalt.

Duval-le-Camus. Die Erstlinge der Erndte (1844); ein reizendes Genrebild.

Notizen über die Gallerie des Palais Royal.

Reihenfolge von Darstellungen zur Geschichte des Palais Royal und der Familie Orleans. Darunter besonders ausgezeichnet zwei Bilder von H. Vernet: — 1) Gefangennehmung der Prinzen von Condé, Conty und Longueville auf der Treppe des Gebäudes; durchaus trefflich; in der Composition ganz genrehaft naiv und doch zugleich in der Haltung von hoher künstlerischer Meisterschaft; — 2) eine Scene aus der Revolutionsgeschichte im Hofe des Palais Royal; in ausserordentlicher, daguerrotypartiger Lebendigkeit, aber kein rechtes künstlerisches Ensemble bildend.

Die übrigen Werke dieser Reihenfolge weniger interessant. Ein Bild von A. Scheffer ist unbedeutend; eins von Alfr. Johannot ist ein gutes Genrebild im Rococostyle.

Ausserdem noch eine erhebliche Zahl andrer, sehr schätzbarer Gemälde, besonders wieder von H. Vernet. Sein bekanntes und berühmtes Bild der Beichte des sterbenden Räubers, seiner früheren Zeit angehörig, ist in der That von sehr schönem Machwerk, entfaltet aber doch nicht die Fülle malerischer Wirkung, deren er sich später fähig zeigt. Sein berühmtes Portrait von Francesca von Aricia ist ebenfalls ungemein schön gemalt, lässt indess auch hier noch das Körperliche der Farbe erkennen.

Von L. Robert das Bild einer trauernden Mutter auf den Trümmern ihres Hauses. Es hat alle Hoheit und Schönheit des Meisters, ist aber doch ein wenig auf Präsentation berechnet. Die Trümmer des Hauses nehmen einen zu breiten Raum ein; das Ganze ist dem Leben nicht naiv genug abgelauscht. Beiläufig erkennt man darin auch noch eine Nachwirkung der Färbung der Schule David's.

Von Schnetz das Weib eines Räubers; vortrefflich und energisch gemalt.

Von Bonnefond das Bild der Pilgerin, die vor der Klosterpforte ohnmächtig hingesunken; in Composition, wie in Farbe und Ton, ausserordentlich schön und von glücklichster Haltung.

Neuere Bilder in Kirchen.

In St. Roch zwei grosse Bilder von Schnetz, im Chor einander gegenüber aufgestellt. Auf jedem italienische Volksgruppen, in religiöser Handlung. Hier das naturalistische Princip dieses Künstlers edel, würdig und in gehaltener Weise entwickelt.

In der Madeleine Wandmalereien, welche oben an den Seitenwänden die Lünetten unter dem Gewölbe ausfüllen, in einer, für das Auge des Beschauers wenig günstigen Höhe. Am Besten schienen mir die Marieen am Grabe, von Cogniet, ein Bild von malerischer Grösse und Wirkung; und der Tod der Maria Magdalena, von Signol, ein in ernsterer Stylistik durchgeführtes Bild. Das Gemälde in der Absiskuppel von Ziegler: eine himmlische Glorie mit der Maria Magdalena, der Vorgrund gefüllt mit den Repräsentanten der Menschheit, darunter die Fürsten Frankreichs und selbst Napoleon mit dem Papste (in Bezug auf das Concordat). Die Gestalten des Vorgrundes naturalistisch tüchtig, wenn auch nicht von erhabener Wirkung; die Glorie matt.

In St. Méry drei Seitenkapellen des Chores, theils in Wachs-, theils in Oelfarben ausgemalt. — Erste Kapelle, von Lehmann gemalt. Haupt-

darstellungen: Taufe Christi und Ausgiessung des heil. Geistes. Im Allgemeinen wohlgeordnet und mit einer gewissen classischen Behandlung, den alten Italienern sich zuneigend; aber nicht mit tiefem Gefühl für die Form und noch weniger mit innerer Begeisterung. Die Form, unter den übrigens wohl stylisirten Gewändern, nicht selten geradehin verfehlt; der Ausdruck zumeist in unerfreulichster Weise stereotyp. Die Farbe sehr zahm. — Zweite Kapelle, gemalt von Duval (?). Geschichten der h. Philumena. Nüchtern unberufene Nachahmung giottesker Fiesolaner. — Dritte Kapelle, gemalt von Chassériau. Geschichten der h. Maria Aegyptiaca. Hier am meisten naive Kraft, in Form, Ausdruck und Farbe. Einzelne Theile in schönem Styl, andre styllos. Wie die Arbeiten eines Talentes, aus dem etwas Schönes werden kann, das aber seine rechte Bahn noch nicht gefunden hat.

In St. Germain l'Auxerrois. Ueber einem Armenstock eine symbolische Darstellung al fresco, in welcher Christus als der Empfangende dargestellt ist, darüber u. A. Gott-Vater, riesengross, u. s. w. Von Mozette (?). In neukatholischer Manier, etwas phantastisch, aber mit Energie gemacht. — Eine Kapelle mit sehr schwachfarbigen und auch sonst schwächlichen Wandmalereien von Aug. Couder. Nicht gerade ein Fiesolaner, doch auch nicht viel besser; übrigens mit einem gewissen gelehrten Studium, indem z. B. das Gefolge der h. drei Könige ächt orientalisch, nach dem Muster der Sculpturen von Persepolis vorgestellt ist. — Ausserdem eine Menge verwunderlicher neuer Glasmalereien, die genau den Styl des dreizehnten Jahrhunderts copiren.

Institution roy. des jeunes aveugles (Boulevard des Invalides). Die Kapelle dieser Anstalt eine einfache Basilika, mit doppelten Säulenreihen übereinander, flacher Decke, Sanctuarium und Absis. Die Halbkuppel der letzteren wird von Lehmann mit Wachsfarben ausgemalt; die monochrome Untertuschung war fertig. Christus mit Maria und Johannes, um die sich die Kinder sammeln; rechts und links unterhalb die Gruppen der Apostel; dazwischen zwei Engel, von denen zwei Erwachende emporgetragen werden. Das Ganze ist ernst, würdig und in Haltung, mit einem einfach edeln Sinne und ohne conventionelles Wesen dargelegt. Vorsprünge und Bogen treten zu den Seiten der Absis vor, die Malereien in etwas deckend, womit auch hier (ähnlich wie in St. Vincent-de-Paul) ein besondrer Effekt erstrebt zu sein scheint, was aber keine ganz gute Wirkung hervorbringt. Vom Gipfel der Kuppel, die letztere stark beleuchtend, fällt ein Oberlicht ein.

In St. Sévérin eine der Seitenkapellen von Hippolyte Flandrin mit Geschichten des Evangelisten Johannes ausgemalt, 1840, mit Wachsfarben. Links das Abendmahl, Johannes an Christi Brust; darüber Johannes als Greis auf Patmos. Rechts Johannes, ebenfalls alt, im Kessel, viel Volks umher; darüber Christus, der den Johannes und dessen Bruder zu Aposteln beruft. Die Bilder sind im Ganzen würdig und ernst, im Einzelnen mit sehr glücklichen Motiven; doch haben sie noch bei Weitem nicht das Pathos der folgenden. Die Farbenwirkung, bei durchweg gebrochenen Tönen, sehr matt.

In St. Germain-des-Prés Wandmalereien von Flandrin an den Wänden zu Anfang des Chores, ebenfalls in Wachsfarben, auf Goldgrund: der Einzug Christi in Jerusalem und die Kreuztragung; darüber, in Nischen, auf jeder Seite vier Tugenden; darüber Heilige u. dergl. Diese

Arbeiten haben sehr eigenthümlichen Charakter; sie sind gross gefasst und voll ruhiger kirchlicher Feier. Eine erhabene lineare Stylistik vereinigt sich mit freier Formenbildung; die, wie die ganze Behandlung, in äusserer Beziehung am Meisten mit antiken Wandmalereien zu vergleichen ist. Sie sind das bedeutendste Kirchliche, was ich von neuerer französischer Kunst gesehen, und besonders durch ein grossartiges Pathos ausgezeichnet. Doch trat mir gerade auch hier der Unterschied des französischen Wesens von dem unsrigen wieder recht schlagend entgegen; für unsre Auffassung fehlt doch wiederum, wenn auch mehr im Ganzen als im Einzelnen, die eigentliche Naivetät. Wir sehen hier nicht sowohl ein vom höchsten Gefühl rhythmisch bewegtes Leben, als wiederum eine, immer in gewissem Maasse berechnete Repräsentation. Man möchte Diesem oder Jenem in den Bildern zurufen: Mache dir's doch in der Bewegung bequemer! Auch im Ausdruck, namentlich der Augen, macht sich ab und zu das conventionell Pathetische bemerklich. Der Farbe fehlt es übrigens auch hier an vollerer Kraft; Mittel- und Hintergrund sind durch blass verwischte Färbung zurückgetrieben. Bei alledem aber bleibt jenes grossartig Schöne in diesen Bildern überwiegend. — Ich sah die Arbeiten noch nicht ganz vollendet. Die Kreuztragung war noch in der Arbeit. Die umgebende Architektur (romanischen Styles) hatte eine bunte Färbung erhalten, die wenigstens im Chor der Kirche durchgeführt werden sollte.

Manufacture royale des Gobelins. Das dem Princip nach ungemein einfache, aber unendlich langwierige Verfahren ist vollkommen künstlerisch, ein Malen mit der Spule. Daher war eine künstlerische Ausbildung der Arbeiter nöthig, wozu auch alles Erforderliche eingerichtet ist. Die Manufaktur selbst ist mit einer Zeichnen-Anstalt versehen, die bis zum Zeichnen nach dem lebenden Modell führt; die Anfänger üben sich hier des Morgens, die mehr Vorangeschrittenen des Abends, im Winter. Die Gobelins sind vollkommene grosse Bilder, in denen Alles, was der Maler frei hingeworfen, mit der wunderbarsten anscheinenden Leichtigkeit wiedergegeben wird. Vortrefflich ist die Mischung der Farbentöne, die schon auf der Spule bewerkstelligt wird, sehr glänzend der Farbeneffekt, der sich natürlich in den stofflichen Massen, Gewändern u. dergl., am Günstigsten geltend macht. Unter den Arbeiten, die ich sah, waren die ausgezeichnetsten das Massacre der Mameluken, nach Vernet's Bilde im Luxembourg, die Scene aus Peter's d. Gr. Jugend nach Steuben's Bilde im Luxembourg und eine zweite bekannte Scene aus Peter's Geschichte, wie er im Sturme das Steuer führt, ebenfalls nach Steuben. Andres war nach französischen Classikern und nach den raphaelischen Cartons (leider nur nicht nach den Originalen) gearbeitet. Die reizendsten Effekte zeigten sich, der Natur der Sache gemäss, bei mehr dekorativen Compositionen, in denen Blumen, Früchte u. dergl. dargestellt waren. Man spannt hier die grossen Gobelins in Goldrahmen auf, was ich nicht loben möchte; sie machen in solcher Erscheinung den Anspruch, selbständige Bilder zu sein, was sie doch nicht sind, und sie verlieren den Reiz der, wenn auch sehr luxuriösen Naivetät, der ihnen als Teppichen, welche man zeitweilig vor die Wände hängt, eine so charakteristische Eigenthümlichkeit giebt. Uebri-

gens ist dies ganze luxuriöse Kunst-Institut und die Unterhaltung desselben von Staats wegen für das französische Wesen wohl wiederum bezeichnend.

Besuch in der königl. Porzellan-Manufaktur zu Sèvres. Reiches Lager an mehr oder weniger umfangreichen Prachtwerken. Eleganz und Opulenz in Formen und Dekorationen. Sammlung aller Modelle seit der Gründung der Fabrik. Sammlung von gebrannten irdenen Gefässen aller Qualitäten, Zeiten und Völker, sehr instructiv für Material und Behandlung.

Porzellan-Malerei: bedeutende Arbeiten, theils in der Anwendung auf Prachtgeräthen, theils in Goldrahmen und den Bedingungen eines selbständigen Kunstwerkes genügend. Freilich, wie es scheint, durchaus nur Copien, was doch immer ein Ueberwiegen des technischen Elementes anzudeuten scheint, obgleich dies nicht unbedingte Nothwendigkeit sein möchte. Copien kleineren Maassstabes, grossentheils nach Raphael; auch einige grössere, z. B. eine ausgezeichnet schöne Copie der Madonna del Granduca. Lebensgrosse Portraits in halber Figur, nach Ingres und nach Tintoretto, breit und malerisch behandelt, die verschiedenartige Eigenthümlichkeit des Tones (darin die beiden Meister einander ziemlich als Extreme gegenüberstehen) gut wiedergegeben. — Madame Jacquotot, Béranger, Constantin u. A. werden als ausgezeichnetste Porzellanmaler gerühmt; diese sind aber, wie es scheint, der Fabrik nicht unmittelbar angehörig. Die Maler der letzteren liefern wohl mehr nur die kleineren, besonders die mehr dekorativen Darstellungen, in denen sie allerdings nicht minder ausgezeichnet sind. Allerliebst z. B. sind sie in der Nachahmung von Onyx-Sculpturen. — Eine eigentliche Zeichnen- und Kunstschule besteht bei der Fabrik nicht; eine solche müsste natürlich zur Erhöhung der Resultate wesentlich beitragen.

Proben von Lavamalereien (auf Lavaplatten eingebrannt).

Im Hofe des Palais des beaux-arts vier grosse Medaillons, zu den Seiten der Portale des Vorder- und des Hintergebäudes, mit Bildnissen der grossen Kunstbeschützer: Pericles und Augustus, Leo X. und Franz I. Gut und kräftig gemalt, auf Goldgrund, der aber, besonders an der Sonnenseite, schon gelitten hat und ins Schwärzliche übergeht.

Ein Lavabild mit zwei idealen Köpfen bei Hrn. Gatteaux, in weich lavirter Malerei, mit vortrefflichem Schmelz in den Tönen. Doch noch viele Haarrisse (bekanntlich die grössten Feinde für die Dauerbarkeit der Lavabilder); stellenweis wie ein altes Oelbild, dessen Farbe vielfach fein gesprungen.

Drei Tafeln bei Hrn. Hittorf. Eine mit pompejanischer Dekoration; eine zweite ebenfalls mit Ornamenten; eine dritte, von ziemlich grosser Dekoration und als Tischplatte dienend, mit den Figuren französischer Könige, von einer gothischen Dekoration umgeben. Die Farbe durchaus gleichmässig, ohne alle Haarrisse; die Behandlung aber nicht — was

für monumentale Zwecke erforderlich sein wird — pastos, sondern dünn, durchaus wie Gouache; daher ohne energische Wirkung. Das angewandte Schwarz vortrefflich.

Strassburg.

Das Denkmal Gutenberg's von David. Bronzestatue; nach den bekannten späten Bildnissen, mit der Zipfelmütze, sehr langem Bart, und im Pelzrock. Die Gestalt, in ihrer ganzen Conception, hat etwas naturalistisch Naives; das Gewand ist so genommen, dass sich ohne Künstelung bewegte Massen bilden und es dem Ganzen auch an Würde nicht fehlt. Doch ist das Werk nicht von wirklich grosser plastischer Wirkung, auch nicht ganz zur Individualität durchgedrungen; jedenfalls aber ist es viel frischer als das nach Thorwaldsens Skizze ausgeführte Gutenberg-Denkmal in Mainz. — Am Piedestal vier Bronzereliefs, die verschiedenen Weisen geistigen Lebens und geistiger Freiheitsentwickelung, bis zur politischen, ausdrückend. Hier zeigt sich David's Reliefmanier in ihrer charakteristischsten und auffallendsten Weise ausgebildet. Bei einer grossen Figurenfülle besteht die Composition im Einzelnen aus fast rohen, wenig modellirten Umrisszeichnungen; die Gruppen sind wie Theater-Setzstücke übereinandergeschoben, die Tiefen zwischen diesen Stücken wie ausgebohrt. — Gedanke und wenig künstlerische Ausprägung desselben; Rückkehr zur vollkommenen Hieroglyphe.

Carlsruhe.

Das Denkmal des Grossherzogs Carl Friedrich auf dem Schlossplatze, in Bronze, von Schwanthaler. Die Gesammtwirkung vortrefflich, insbesondre das Verhältniss des Piedestals zur Statue sehr gut. Die letztere in einfach lebendiger Bewegung, in den Haupt-Intentionen gewiss gediegen, in der feineren Belebung des Einzelnen indess — soweit mir die abyssinische Hitze des Tages überhaupt ein Urtheil verstattete — nicht völlig befriedigend, in Militär-Uniform und Fürstenmantel, der hinterwärts, obwohl die Gestalt ganz frei steht, in hässlich styllosen Falten hinabfällt. Piedestal mit Inschriften und Wappen, an den Ecken vier allegorische weibliche Figuren. Die letzteren für den Total-Eindruck von guter Wirkung, doch ohne alle architektonische Vermittelung, und sie selbst nur ziemlich puppenmässig behandelt.

Akademie-Gebäude (für die Kunstsammlungen bestimmt) von Hübsch. Dies Gebäude, — wie es wohl meist überall bei den Architekturen von Hübsch der Fall, — interessant in der Construction, welche durchweg charakteristisch und monumental sichtbar ist; dadurch etwas Naturwüchsiges, das dem Gebäude in mehrfacher Beziehung Reiz giebt: aber kein sonderliches Schönheitsgefühl. Durchweg gewölbt. Im Untergeschoss, das für die Sculpturen bestimmt ist, flache Wölbungen, zu

deren Unterstützung starke Säulen, von schönem buntem Marmor, angewandt sind. Starke breite Gurte, zwischen denen die Gewölbe in verschiedenartiger Form, meist als gebogene Tonnengewölbe, eingespannt sind. Die Flachbögen der Gurte setzen unmittelbar über den Kapitälen auf, was sehr unschön ist. Die Kapitäle sind Nachahmungen der Schinkel'schen in den Sculpturensälen des Berliner Museums, doch mit starken plastischen Blättern, die an die Seitenflächen des Abakus emporschlagen, was die Kapitälwirkung beeinträchtigt. Grossartiger Flur und Treppenhalle mit Säulen, die ein schönes, byzantinisirend korinthisches Kapitäl haben; hier besonders ist die Construction und die perspektivische Ansicht derselben von guter Wirkung. Das Obergeschoss, für die Gemälde und Cartons bestimmt, hat etwas höher steigende Wölbungen, mit sich mehrfach kreuzenden Gurten. Die Haupträume mit Oberlicht, in der Mitte des Gewölbes; die Nebenräume mit Seitenlicht. Das Aeussere nicht besonders erfreulich. Die Fensterform unschön und unarchitektonisch (zwei Drittel des Fensters, zu den Seiten, mit horizontalem Gebälk, das sich in der Mitte als Bogen erhebt). Die obere Hälfte der Façade mit einer unkräftigen Pilasterdekoration.

Bildliche Ausschmückung des Gebäudes. Fresken in der Treppenhalle von M. von Schwind. Grosses Hauptbild: Einweihung des Freiburger Münsters. Zu den Seiten Sabina von Steinbach und Hans Baldung, beide in künstlerischer Thätigkeit. Lünetten mit allegorischen Gestalten. Besonders das Hauptbild interessant, eine reiche, vortrefflich gehaltene Composition mit charakteristischen Einzelheiten, ganz in Schwind's geistvoll poetischer Weise; die Malerei als einfach gute Colorirung, was hier völlig angemessen erscheint, wobei dem Einzelnen aber doch etwas mehr Mark zu wünschen gewesen wäre. — Sculpturen für das Portal und dessen Umgebung, von Reich, in einem einfach edeln Style componirt und ziemlich gut, wenn auch nicht eben mit hohem künstlerischem Sinne, durchgeführt.

Casinogebäude von Hübsch, eine leichtere Garten-Architektur, artig zusammengebaut, wenn auch wieder ohne feineren Geschmack. Unerfreulich z. B. die Form der Fenstersturze, die, gewölbt, die Linien eines sehr flachen Giebels befolgen. — Privathäuser von andern Architekten. Darunter eins mit völlig maurischer Façade, was als zierliche Modespielerei seine Geltung verlangt.

München.

Die Architekturen von L. v. Klenze traten mir aufs Neue in ihrer halben Classicität, der es doch an Anlage zur Grösse nicht fehlt, entgegen. So die Glyptothek mit ihrem ionischen Portikus, dessen Säulen, ungriechischer Weise, uncanellirt, auch ohne das Gepräge der graziösgriechischen Schwellung emporgeführt, mit einrinnigen Kapitälen und doch mit dem, nur bei doppelrinnigen Kapitälen wohl motivirten Säulenhalse versehen sind. Das Innere der Glyptothek bleibt durch das römisch brillante Gewölbesystem, durch die schönen Verhältnisse der Räume, durch

die Pracht der dekorativen Stoffe immer wirksam, während die grossen Hauptlinien unter den gewaltsamen Details leiden müssen.

Dass das Aeussere der Allerheiligen-Kapelle aus einer nicht sonderlich verstandenen Nachahmung romanischer Bauformen (etwa nach lombardischen Mustern) hervorgegangen, ist bekannt. Das Innere, mit seinem byzantinischen Kuppelsystem, hat eine vortreffliche Durchführung. Eine höchst eigenthümliche, fast mystische Wirkung gewinnt das Innere dadurch, dass man das Licht der Fenster fast nirgend sieht, während dasselbe doch überall auf dem goldglänzenden Grunde der Gewölbe umherspielt und aus diesen die feierlichen Gestalten der Frescomalerei hervortauchen. Nur die Kämpfergesimse der Pfeiler, von denen die Bögen ausgehen, haben eine zu schwere Ausladung.

Das Gebäude des Kriegsministeriums, gleichfalls von Klenze, erinnert an die gewaltsamen Formen eines Ammanato. Dagegen spricht der Schlossflügel des Neuen Königsbaues, im Aeusseren wie im Inneren, durch einfache Tüchtigkeit an. — Die vor den Festsaalbau nach dem Hofgarten vortretende Loggia ist ein Werk im Style des Palladio, trotz ihrer spätitalienischen Formen doch von stattlicher Wirkung. Sie hat unten schwerere, oben leichtere Arkaden und vor den Pfeilern der letztern Säulen mit vorgekröpftem Gebälk, über welchem die acht Gestalten der Kreise des Königreiches und auf den Ecken zwei aufrecht sitzende Löwen angeordnet sind. Diese Sculpturen stehen in gutem Verhältniss zu der Architektur (wobei nur die Löwen etwas Pudelartiges haben). Dagegen ist das Innere der Loggia, im Widerspruch gegen die massigen Architekturformen, mit einer Ueberfülle kleinlicher gemalter Dekorationen im pompejanischen Style versehen.

Im Inneren der Pinakothek bringen die Haupträume, durch ihre Grösse und ihr Verhältniss, eine imponirende Wirkung hervor; doch sind die Wände für die darin aufgehängten Bilder, — falls diese nicht die Grösse von Rubens' jüngstem Gericht haben, — zu hoch. Dies besonders in Betreff der Voute, deren Goldschmuck ausserdem auf die Bilder drückt. Das dabei angewandte Kuppellicht wirkt nicht in seiner vollen Schönheit, theils wegen der Weite jener Voute, theils weil es laternenmässig, von den Seiten einfällt. Die Seitenkabinette der Gallerie sind, bei dem Drängen eines irgend zahlreichen Besuches, zu klein.

Der bronzene Obelisk auf dem Carolinenplatze hat durch seine mächtige Grösse (von 100 Fuss) und seinen glänzenden Stoff wiederum etwas Imposantes, berührt aber das Auge, das vom Kunstwerke mehr als Masse und Stoff verlangt, doch nur in unerquicklicher Weise. Ein würfelförmiger Sockel trägt an seinen Seiten die Inschriften, die den Zweck des Monumentes aussprechen, und ist auf seinen Ecken — ich weiss nicht, zu welchem Behufe — mit Widderköpfen geschmückt. Darüber erhebt sich, durchaus glatt und nichtssagend, die barbarische Obeliskenform, die in ihrer primitiven Anwendung bei den Aegyptern, mit Hieroglyphen bedeckt und durch ihren Zusammenhang mit der grösseren, gleichartigen Architektur bedingt, doch ein völlig Andres war.

Die künstlerische Richtung, die sich in v. Gärtners Gebäuden ausspricht, ist etwa mit der von Hübsch in Carlsruhe zu vergleichen. Er hat

aber nicht die constructive Naivetät des letzteren, er compagirt mehr auf den künstlerischen Effekt, hat mehr wirklich künstlerisches Gefühl, das indess wiederum nicht zur wirklichen Classicität ausgebildet ist. Er sucht byzantinische Detaillirung mit einer Art italienischer Gesammt-Anlage — etwa nach den italienischen Analogieen des funfzehnten Jahrhunderts — zu verbinden, ist dabei in der Masse oft grossartig, im einzelnen Detail zuweilen glücklich, im eigentlichen Organismus aber schwer und wulstig. Es fehlt ihm eben der feinere, edlere Lebenssinn. Bei der Wiederholung ähnlicher Aufgaben kommt er denn auch dazu, die Ausführung willkürlich zu modificiren, das eine Gebäude in Haustein, das andre in Backstein, oder (wie an der Bibliothek) die untere Hälfte aus Haustein, die obere aus Backstein zu bauen, u. drgl. m.

Unter seinen Pallastfaçaden (am oberen Ende der Ludwigsstrasse) macht sich mit am Besten das ursprünglich für ein Fräuleinstift bestimmte Gebäude, welches jetzt zu Privatwohnungen dient, eine einfach florentinische Anlage, mit sehr breiten Fensterpfeilern. Dann, gegenüber, das reicher ausgebildete Bibliothekgebäude. Dann, neben dem ersteren, das Blinden-Institut, mit vortretenden Portalen in italienisch mittelalterlicher Weise. Daneben, weiter hinauf, das Salinen-Administrationsgebäude, ganz aus Ziegeln (die indess doch bei Weitem nicht die Schönheit der Ziegel der Berliner Bauschule haben), oberwärts in dünnen Formen, mit Lissenen, die, sehr zurückstehend gegen die Energie der Lissenen des guten romanischen Styles, ohne eigentliche Wirkung sind. Hierauf folgt, an der einen Seite des Thorplatzes, das kolossale Flügelgebäude der Universität. Die Eingangshalle derselben mit byzantinischen Säulen; darüber venetianisch gothisirende Fenster, deren Formen nicht hinlänglich klar entwickelt sind. Die grosse Aula im Innern von unerfreulicher Wirkung; die Fensterarchitektur derselben nicht nach dem inneren Bedürfniss, sondern nach dem äusseren System angeordnet; unten byzantinisch-gothische Fenster, hoch oben kleine Rundfenster, schwerfällige Wandpfeiler, u. s. w. Der Universität gegenüber, am Thor, das Institut zur Erziehung adliger Fräulein, eine der besten Gärtner'schen Façaden, in der Fensterarchitektur mit spätgothischen Motiven, die gut wirken. Daneben das Priesterseminar, antediluvianisch roh, fast ohne Details und völlig wie ein Gefängniss. — Auf dem Universitätsplatz zwei springende Brunnen, von Gusseisen, in schweren massigen Formen, doch mit guter Vertheilung des Wassers.

Zu diesem Cyclus der Gärtner'schen Gebäude gehört ferner die Ludwigskirche. Die Façade derselben ist nicht gross hinaufgeführt und erscheint durch ihre ganze Eintheilung, die kleine Eingangshalle, die horizontal durchschneidenden Friese kleiner als sie in Wirklichkeit ist. Die Thürme sind nicht schön, die Strebebögen über den Seitenschiffen in schwere byzantinische Arkaden verwandelt. Das Innere, eine einfach romanische Anlage bildend, hat eine allerdings grossartige architektonische Totalwirkung. Die Gliederung der Pfeiler ist sehr einfach, selbst roh. Die schwere Kapitälform, die Gärtner überall liebt (wie an den Gebäuden der Trinkhalle zu Kissingen), gestaltet sich hier, bei prächtiger Detaillirung, überaus unerfreulich; es ist eigentlich die elegante Barbarei der Kapitälform von S. Vitale zu Ravenna, die in der breiten Anwendung auf den Pfeiler doppelt barbarisch wird. Die Architekturtheile sind farbig, in mässig gebrochenen Tönen, dekorirt, was aber schon die architektonische

Würde stört. Wesentlich wird die architektonische Wirkung des Innern, auch die der Gewölbe, durch die Fülle der Malereien, welche dasselbe bedecken, beeinträchtigt. Dass dem Hauptschiffe der architektonische Schluss der Absis fehlt und statt dessen, für das grosse Bild des jüngsten Gerichts von Cornelius, eine gerade Wand angebracht ist, wirkt schon empfindlich; verschärft wird diese Wirkung dadurch, dass das Bild ohne höheren, strengeren architektonischen Rhythmus componirt und ohne malerische Tiefe ausgeführt ist; der Blick wird dabei auch nicht scheinbar durch diese unharmonisch abschliessende Wand (auf deren Fläche die gemalten Gestalten silhouettenartig aufliegen) hinausgeführt. Die Bilder an den Stirnwänden des Querschiffes wirken in dieser Beziehung minder empfindlich, da ihre Stellen eine mehr untergeordnete Bedeutung haben und sie sich zugleich, bei kleinerer Dimension, der Architektur der Wände unterordnen.

Die kolossale Feldherrnhalle, am entgegengesetzten Ende der Ludwigstrasse, nach der Loggia de' Lanzi zu Florenz und wiederum mit byzantinisirendem Detail gebaut, macht sich ungemein weit, leer und kahl. Es ist darin, wie auch sonst bei Münchener Anlagen, etwas Zweckloses. Die beiden Bronzestatuen von Tilly und Wrede, welche in der Halle stehen, erscheinen trotz ihrer ebenfalls kolossalen Grösse puppenhaft klein.

Die Maria-Hilf-Kirche in der Vorstadt Au, entschieden gothisch, nach Ohlmüllers Plänen. Im Inneren von ganz bewältigendem Eindruck. Die Seitenschiffe von gleicher Höhe mit dem Mittelschiff; die Pfeiler sehr schlank, mit je acht Halbsäulen. In der ganzen Architektur das Gepräge einer hohen, leichten Erhabenheit, im ansprechenden Gegensatz gegen das düster Zwingende der Kirchen frühgothischen Styles (wie Notre Dame zu Paris). Ueberall die schlichte Steinfarbe, durch die prachtvollen Glasmalereien, welche rings die Fenster ausfüllen, warm angehaucht. Das Gebäude bezeugt es wie kein zweites, welche Bedeutung die Glasmalerei als figürlich monumentale Kunst für die gothische Architektur hat, wie das Innere der Kirche durch die gemalten Fenster erst seine Vollendung empfängt, und wie Beides, jene architektonischen Formen und diese verklärten figürlichen Darstellungen, in der innigsten, sich gegenseitig bedingenden Wechselbeziehung stehen. Sehr wohlthuend ist es übrigens, dass sonst im Innern fast gar keine Farbe angewandt ist. Die irgendwie reichere Polychromatik der architektonischen Formen im Innern des gothischen Gebäudes verdirbt die Ruhe, die, um den Träger für den Eindruck der Farbenpracht der Fenster zu gewinnen, prinzipiell ein unbedingtes Erforderniss ist. — Das Aeussere der Kirche, mit Ausnahme der Façade, ist sehr einfach und in der Masse allerdings schwer, wie die nordisch mittelalterlichen Backstein-Kirchen (zumal die mit gleich hohen Schiffen). Auch das Stabwerk der Fenster besteht aus Backstein. Die Façade ist mehr spielend componirt. Hier sind die Stücke mit den Details aus Hausteinen ein- oder aufgesetzt. Das Achteck des Thurmes entwickelt sich nicht gar schön; doch macht sich der Thurm im Uebrigen gut und besonders die durchbrochene, sehr leichte und schlanke Spitze vortrefflich. Die Blumenreihen an den Kanten der Spitze erschienen mir

etwas zu stark. Das Dach der Kirche ist mit farbig glasirten Ziegeln gedeckt. die bei starker Färbung leider zugleich ein sehr schweres Muster bilden.

Die Bonifacius-Basilika, von Ziebland, ein mächtiges fünfschiffiges Gebäude, das bestimmte Princip frühmittelalterlicher Basiliken fast noch bestimmter wiederholend, als das gothische in der Aukirche vorgeführt ist. Einfach strenge Anlage, ohne Thurm. Vorhalle mit Säulen, deren Kapitäle, gleich denen der Säulen im Inneren, reich aber nicht gar schön gebildet sind. Im Inneren, wie bei den noch ganz unentwickelten Anlagen solcher Art, wenig architektonische Gliederung, statt deren alle etwa erforderliche Theilung durch farbige Ornamentik bewirkt ist. Die innere Masse des Gebäudes erscheint nur als für die darauf ausgeführten Wandmalereien bestimmt.

An der Rückseite ist die Basilika mit einem Benedictinerkloster verbunden und an dieses stösst, in der äussern Architektur völlig eins damit — wie verschieden auch an Zweck, — das Kunstausstellungsgebäude, gleichfalls von Ziebland. Der Portikus desselben, dem der Glyptothek gegenüber, mit korinthischen Marmorsäulen. Die Räumlichkeiten im Inneren nicht sonderlich ausgedehnt; das Licht zumeist zweckmässig von oben einfallend. [1])

Das Fach der Bildhauerei wird entschieden von Schwanthaler beherrscht. Er hat ein reiches, flüssiges, dekoratives Talent, das sich, solcher Eigenthümlichkeit gemäss, am Glücklichsten in der Ausführung der bildnerischen Dekoration prächtiger Räume bethätigt. So in seinen Reliefsculpturen, die hier und dort das Innere der Glyptothek und des neuen Königsbaues schmücken. In dem letzteren, und zwar im Thronsaal des Königs, rühren von ihm u. A. die zahlreichen Reliefs her, deren Inhalt aus den pindarischen Gesängen entnommen ist und die den fertig classischen, sehr geistvollen Dekorateur erkennen lassen. Sie sind weiss auf goldnem Grunde. Ebendaselbst, in einem Zimmer des Obergeschosses, ein Fries mit Scenen der Venusmythe, weiss auf rothem Grunde, auch dies eine trefflich dekorative, antikisirende Arbeit.

In dem prachtvollen Thronsaale des Festsaalbaues sind die kolossalen vergoldeten Erzstatuen der Wittelsbacher, die zwischen den Säulen stehen, nach seinen Modellen gegossen. Diese sind nicht minder dekorativ gehalten und interessant und ansprechend da, wo ein phantastisches mittelalterliches Kostüm solcher Wirkung förderlich entgegenkam. Die Personen aus der Perrückenzeit dagegen machen allerdings einen perrückenhaft langweiligen Eindruck und die Statue König Karls XII. von Schweden einen sehr übeln, da der Bildhauer das so charakteristisch Knappe des Helden nicht wiederzugeben gewagt und ihn, ganz unpasslicher Weise, mit einem Mantel styllos bedeckt hat.

[1]) Auch ist die zweckmässige Einrichtung der horizontal an den Wänden angebrachten Eisenstangen, zum Aufhängen der Bilder, wie in den Ausstellungsräumen der Akademie von Antwerpen, zu bemerken.

Eine, für unsre Zeit eigenthümliche, aber im Erfolg nicht sonderlich glückliche Behandlung der bildnerischen Sculptur findet sich im Ballsaal des Festsaalbaues. Hier sind Säulenstellungen mit Tribünen auf beiden Seiten des Saales und über den Säulen Karyatiden angeordnet. Die letzteren und die in die Wände des Saales eingelassenen Reliefs, Tänzergruppen darstellend, sind farbig angestrichen, halbwege naturgemäss. Die Wirkung dieser polychromatischen Behandlung ist sehr unangenehm, nicht wegen der Farbigkeit an sich, sondern weil die Sache eine halbe und doch zugleich eine grobe Behandlung zeigt. Die Farbe bildet einen undurchschimmernd körperlichen Ueberzug über der Form. [1])

Aehnlich, wie mit den eben besprochenen Statuen des einen Thronsaales verhält es sich sodann mit den beiden Bronzestatuen in der Feldherrnhalle. Der Tilly, der ein buntes und lustiges Kostüm trägt, ist von guter dekorativer Wirkung; der Wrede schon langweiliger, — zur Hälfte schwer in den Soldatenmantel eingewickelt, der sich übrigens doch, wie durch einen partiellen Windstoss, in antik leichten Falten über das eine Bein hinwirft.

So sind ferner die Statuen Schwanthalers, welche sich an der Façade der Ludwigskirche befinden, zum Theil von einer vortrefflichen architektonisch plastischen Wirkung. Die Figur des Johannes namentlich ist sehr glücklich gedacht und angelegt; die des Christus ist steifer typisch gehalten.

So die Statuen der acht Kreise des Reiches über der Loggia des Festsaalbaues, die durch naiv genrehafte Anklänge etwas Ansprechendes haben. So die der Maler über der Gallerie der Pinakothek, u. s. w., u. s. w.

In Schwanthalers Atelier sah ich die Modelle zu einer grossen Menge seiner Werke. Diese Uebersicht liess das Eigenthümliche seiner Richtung, Vorzüge wie Mängel, noch schlagender erkennen. Auch hier machte sich das durchgehend Dekorative in der Anlage, leider aber zugleich das oft Flüchtige, Aeusserliche, zum Theil sehr Rohe in der Durchbildung geltend. Neben zahlreichen Modellen der in München ausgeführten Arbeiten sah ich solche von auswärtigen Denkmälern: — des unseligen Frankfurter Goethe, des Carlsruher Grossherzoges, der unbedeutenden Mozart-Statue in Salzburg, der von Jean Paul in Bayreuth, die auf mich einen sehr wenig erfreulichen Eindruck machte und an der ich die künstlerische Durchführung empfindlich vermisste. Dagegen erschien die sitzende Statue des Rudolph von Habsburg für Speyer, durch das Kostüm begünstigt, wiederum als eine gute dekorative Arbeit. So auch die Colossalstatuen merkwürdiger Böhmen, die für den Bronzeguss gearbeitet und für eine dortige Walhalla, das Privatunternehmen eines böhmischen Grossen, bestimmt waren. Die Metopen für die Ruhmeshalle, Culturzustände darstellend, Reliefs in grauem Marmor, waren zum Theil von sehr schöner dekorativer Wirkung, — einige kirchliche Reliefmonumente selbst von eigenthümlicher Lieblichkeit im Gefühl. Zwiefach widerwärtig nahmen sich solchen Werken gegenüber die Statuen der Walhallagiebel aus, durch-

[1]) Jedenfalls dürfte dies Beispiel bei den Erörterungen über antike Polychromie mit in Betrachtung gezogen werden und über den Erfolg, zu dem ein derartiges halbes, zwischen Naturwahrheit und Dekoration in der Mitte stehendes Princip führt, einen Beleg abgeben können.

weg sehr unschöne, schwerfällige, plumpe Gestalten. Einige lebensgrosse weibliche Gestalten, nackt, eine Melusine u. dgl. darstellend, waren dazu bestimmt, zartes Lebensgefühl im Marmor darzulegen; ich vermisste dabei im Ganzen aber die eigentlich hohe, reine Naivetät. Eine Portraitbüste, — die des S. Boisserée — zeigte dagegen, bei trefflicher individueller Durchbildung, welch schönes Talent Schwanthaler neben jener vorherrschend dekorativen Richtung allerdings auch zur feineren Naturbeobachtung besass, und liess es schmerzlich bedauern, dass dasselbe so wenig concentrirt, so wenig zur Herausarbeitung seines Besten gelangt war.

Die eherne Reiterstatue des Kurfürsten Maximilian I., nach Thorwaldsen's Skizze von Matthiae modellirt, ist der Art, wie die in solcher Weise gelieferten Werke zu sein pflegen, — gut in Composition und Ausführung, und doch ohne innere Frische. Es ist eben etwas Langweiliges darin, besonders auch in der trivialen, der letzten Zeit des Ritterthums angehörigen Rüstung. Auch das Pferd entbehrt des Ausdruckes schöner Energie. Uebrigens hat das (leider ganz kahle) Piedestal ein gutes Verhältniss zu der Statue, wie das ganze Monument zu dem umgebenden Platze.

Die Sculptur der gemüthlich religiösen Richtung bethätigt sich in einzelnen bemerkenswerthen Leistungen. Dahin gehören die Sandsteinstatuen des St. Georg und des St. Michael am Isarthor, von C. Eberhard, die, einfach componirt und ohne grossen Styl in der Gewandung, durch ein gesundes schlichtes Gefühl ansprechend sind. Dahin auch die Holzsculpturen von Schönlaub in der Au-Kirche, Altäre mit ungefärbten Reliefs auf goldnem Grunde, und Tafeln mit den Leidensstationen, gleichfalls ungefärbt, doch auf blauem Grunde, — auch diese, ohne sonderliche Genialität, in gemüthlich ansprechender Weise behandelt.

Mehr Anspruch schon machen die in natürlicher Farbe derb bemalten und sinnlich anmuthenden Statuen Christi und der Maria, in ein Paar Seitenkapellen der Ludwigskirche. Die zahlreichen Beter, die man stets vor diesen Figuren erblickt, zeigen, was wirkt.

Eigenthümliches Interesse gewährte ein Besuch im Atelier des Bildhauers Schaller. Seine Arbeiten vereinen Naivetät und innig geistvolle Behandlung in anziehender Weise. Er hat es auf die Ausführung eines ziemlich umfassenden Cyklus von Dichterstatuetten von nicht zu kleiner Dimension angelegt. Ich sah davon schon eine namhafte Folge zumeist trefflicher Gestalten vollendet. Sein Calderon erschien mir höchst bedeutend; sein Goethe genügte mir weniger.

Die Freskomalereien von P. v. Cornelius in der Glyptothek, aus der griechischen Götter- und Heldenmythe, welche den Beginn seiner künstlerischen Thätigkeit in München bezeichnen, möchten wohl die glücklichsten Arbeiten dieses Künstlers sein. Hier ist ein Gebiet der Poesie, in welchem er sich in genialer Unbefangenheit, Freiheit und Grösse ergeht und wo sich ihm geistreiche Gedankenverbindungen ungesucht darbieten. Das poetisch symbolisch Repräsentirende, was sein eigentliches Element zu sein scheint, ist in diesen Darstellungen die Hauptsache; wo der Stoff vorzugsweise dazu geeignet war, zeigt sich naturgemäss auch die bedeutungsvollste Lösung der Aufgabe.

So ganz besonders in dem Göttersaale, der zugleich wegen des glücklichen Verhältnisses der Bilder zur Architektur äusserst erfreulich wirkt. Minder in dem trojanischen Saale; die Bilder werden hier zu gross, die architektonischen Formen treten zu sehr zurück und die Gestalten drücken auf den Beschauer. Dies ist doppelt unbehaglich, da das dramatische Element in den Darstellungen dieses Saales vorherrscht und der Künstler, gewaltiger Handlung zu genügen, in Manier übergeht. Wo indess wiederum das ruhiger Repräsentirende seine Stelle findet, wie z. B. in den Hauptgruppen der Zerstörung Troja's, da macht sich aufs Neue seine Grösse geltend. Hier befindet sich auch diejenige Composition, die man vielleicht geradehin als das schönste und gediegenste von Cornelius Werken bezeichnen darf, die monochrom gemalte Entführung der Helena, ein Bild, welches die edelste, unmittelbarste und reinste Darstellung des Gedankens in der körperlichen Form ist. — Die ganze malerische Behandlung dieser Fresken ist freilich scharf, hart, conventionell; aber sie hat dabei zugleich noch etwas entschieden Primitives, etwas, das mit der keuschen Strenge der Kunstrichtungen des funfzehnten Jahrhunderts noch durchaus parallel läuft. —

Die grossräumigen Fresken, die Cornelius in der Ludwigskirche ausgeführt, stehen in ihrer Gesammtheit, trotz sehr schöner Einzeltheile, gegen die der Glyptothek zurück. Sie sind der Entwickelung des dogmatischen Gedankens gewidmet, und zwar in einer entschieden scholastischen Richtung, die mit der Naivetät künstlerischer Conception gelegentlich in einen bedenklichen Widerspruch geräth, sich gelegentlich auch mit dem Nothbehelf kleinlicher oder kaum auszudeutender Embleme begnügen muss. So sieht man, an dem Bandgewölbe über dem Hauptaltar, den weltschaffenden Gott gleichzeitig in feuriger Bewegung und in unwandelbarer Ruhe dargestellt, — ruhig sitzend und doch mit dem Oberleibe gewaltsam bewegt, was, der Natur der Sache nach, kein Bild reiner Erhabenheit gewährt. Die Embleme seines Schaffens sind Sonne und Mond, denen er mit der Rechten und mit der Linken ihre Bahnen anweist, und die Erde, auf der seine Füsse ruhen, — Andeutungen, die in der Vorzeit allerdings gäng und gäbe waren, weil sie der damaligen kindlichen Weltanschauung entsprachen, die aber für die tieferen Blicke, welche die neuere Zeit in den Bau der Welt gethan, eben nichts mehr sagen. Um ihn her sind Repräsentanten der verschiedenartigen Engelchöre, ganz nach den Feststellungen der mittelalterlichen scholastischen Lehre. Hier werden die bezeichnenden Embleme noch misslicher. Die Gestalten der „Scientiae" z. B. tragen, um das höchste Wissen von Zeit und von Raum anzudeuten, die kleinen irdischen Geräthe einer Sanduhr und einer Kugel nebst Zirkel

in den Händen, während zugleich bei den „Potestates" die Kugel, aber in anderm Begriff, als Symbol der Herrschaft wiederkehrt. Glücklicher, weil einer viel einfacheren Anschauung angehörig, sind die Gruppen der Erzengel in den Stichkappen desselben Gewölbes, deren Begriff freilich ebenfalls nur durch das Zurückgehen auf den mittelalterlichen Gedanken klar wird.

Bei Weitem das Vorzüglichste sind die Gruppen an den Hauptgewölben, die das Walten des heiligen Geistes ausdrücken sollen: in den vier Feldern des Mittelgewölbes die Heiligen des alten Bundes, die Apostel des neuen und die Märtyrer, die Kirchenlehrer und Ordensstifter, die Verbreiter und die Schützer des Christenthums nebst den heiligen Jungfrauen; in den Feldern des einen Seitengewölbes die Evangelisten, in denen des andern die Kirchenlehrer. Diese Compositionen sind im Ganzen sehr grossartig, weil es hier einfach auf traditionelle Ruhe und Stylistik ankam, mit der sich zugleich die persönliche Symbolisirung ganz wohl vereinigen liess. Die Gestalten der Evangelisten sind vortrefflich, die des Lucas namentlich höchst schön und bedeutend. Die Gestalten der Kirchenväter, deren Entwürfe und Cartons nicht von Cornelius selbst, sondern von Hermann, herrühren, sind ungleich schwächer.

Die grossen Wandbilder haben das Walten des Gottes-Sohnes zum Inhalt. Geburt und Kreuzigung, auf den Seitenwänden, stehen einander gegenüber. Beide sind stylistisch componirt, doch zumeist schwach in der Ausführung und unangenehm in der Gewandung. An dem Bilde der Kreuzigung machen sich im Einzelnen scharfe und selbst schöne Charaktere geltend. Die kleineren Nebenbilder über beiden, von Hermann, sind wiederum unbedeutend. — Das Hauptbild, an der kolossalen Wand des Hauptaltares, ist das jüngste Gericht, das von Cornelius eigenhändig gemalt ist, während er die malerische Ausführung aller übrigen Bilder seinen Gehülfen überlassen hat. Aber auch dies grosse Werk ist künstlerisch ohne Wirkung; es hätte entweder mehr in architektonischer Strenge oder mehr in eigentlich malerischer (visionärer) Wirkung behandelt sein müssen. Es ist eben ein grosses Durcheinander in matt harmonischen Farben. Die technische Ausführung ist mässig, die Gewandung wiederum unschön. Am meisten Geniales ist in den Teufeln, auf der unteren Hälfte des Bildes. Aber auch dies, wie es hier vor Augen steht, ist doch eben nur eine Phantasterei, die das neunzehnte Jahrhundert schwerlich mehr für gegenständlich erachtet. Ueber das Verhältniss der Gemälde zur Architektur der Ludwigskirche habe ich bereits im Obigen gesprochen. —

Neben den Gemäldesälen der Pinakothek läuft der Corridor der Loggien hin, in dem es sich behaglich lustwandelt, und der so vielen mehr oder weniger freien Nachbildungen, welche das neue München in sich schliesst, nun auch ein Seitenstück der berühmten raphaelischen Loggien hinzufügt. Der Inhalt der Malereien, die arabeskenhaft und in kleinen Bildern den Raum ausfüllen und die bekanntlich ebenfalls nach Cornelius Entwürfen ausgeführt sind, gehört der Kunsthistorie an. Das Totale der Dekoration ist von sehr anmuthigem Eindruck, in reicher, edler Pracht, dem Style der vatikanischen Loggien ungefähr entsprechend. Es sind allerlei kunsthistorische Gedankenspiele, die in den symbolisch arabeskenhaften Andeutungen meist einen sehr reizenden Eindruck machen, sich auch in den kleinen Kuppel- und Lünettenbildern dem Ornamentisti-

schen in der Regel unterordnen, so dass das gelegentlich Banale, — z. B. die Bezeichnung von Dürer's und von Tizian's künstlerischer Bedeutung dadurch, dass Kaiser Max jenem die Leiter hält, Karl V. diesem einen Pinsel von der Erde aufhebt, — im Allgemeinen nicht auffällig wirkt. Die Ausführung dieser kleinen Gemälde ist freilich ohne sonderlichen Geist, ängstlich flau stylistisch und fern von allem energischen Lebensgefühl.

Unter den Freskomalereien von Schnorr sind ebenfalls diejenigen, mit denen seine künstlerische Thätigkeit in München begann, — die aus dem Cyclus des Nibelungenliedes im Erdgeschoss des neuen Königsbaues (deren Beendung durch die folgenden Arbeiten einstweilen unterbrochen wurde), entschieden die bedeutenderen, aus der Unmittelbarkeit des künstlerischen Gefühles entsprungen. Besonders trefflich sind die des Eingangssaales, welche die Darstellung einzelner, in ihrer Persönlichkeit ruhig repräsentirender Gestalten enthalten. In der Behandlung freilich sind auch sie herb und scharf, in Farbe und Stylistik völlig quattrocentistisch, etwa der Richtung eines Pinturicchio entsprechend.

Im Festsaalbau sind von Schnorr drei grosse Säle mit Darstellungen aus der Geschichte Karls des Grossen, des Friedrich Barbarossa und Rudolph's von Habsburg, — etwa zur Bezeichnung der Hauptepochen des deutschen Kaiserthums, — angefüllt. Diese haben mehr oder weniger den Charakter von Tapeten, — nicht bloss desshalb, weil sie solche scheinbar, durch entsprechende Einfassungen, vorstellen, sondern weil sie sich eben nicht architektonisch einfügen, weil die Darstellungen gewaltsam aus der Wand vortreten, weil die ganze Behandlung dekorativ ist, weil dieselbe auch (wie in der Hauptepoche der Tapetenfabrikation) an die Stelle jener naiv alterthümlichen Richtung eine etwas manieristische Nachahmung Raphael's treten lässt. Bei grossen Motiven, bei sehr schöner Einzelausführung fehlt es doch an wahrer Grösse des Styles; am meisten tritt dieser noch hervor, wo die Darstellung, wie z. B. im Barbarossafest zu Mainz, einen dekorativ repräsentirenden Charakter hat. Die Gestalten gehen, im Widerspruch gegen Aufgabe, Format und Mangel des Helldunkels (den man in München für nothwendig zur grossen historischen Malerei zu halten scheint), genrehaft schwer durcheinander. Die Gewandung wird, wenn sie frei sein soll, häufig wiederum unschön, wenn auch keinesweges in der auffälligen Weise, wie dies in den Malereien der Ludwigskirche der Fall ist. Trotz der Grösse der Räume, trotz jenes dekorativen Gesammtcharakters wirken die Darstellungen auch in räumlicher Beziehung nicht behaglich; es wird dem Beschauer in dem Gewühl, welches ihn umgiebt, eben nicht recht wohl. —

Die Räume des neuen Königsbaues, auch einige des Festsaalbaues, enthalten ausserdem noch eine sehr grosse Fülle bildlicher Ausstattung von den Händen verschiedener Künstler, mit Darstellungen aus griechischen und aus deutschen Dichtern. Sie beginnen, im neuen Königsbau, mit ältest griechischen Dichtungen und mit einer Behandlungsweise, welche, wie es scheint, zugleich die Anfänge der griechischen Malertechnik ver-

gegenwärtigen soll. Es sind zunächst kleine orphische Scenen des Argonautenzuges, monochromatisch (roth auf gelblichem Grunde), nach Compositionen von Schwanthaler. — Dann colorirte Umrisszeichnungen auf lichtgrauem Grunde, aus Hesiod, ebenfalls nach Schwanthaler. — Darstellungen aus den Hymnen Homer's, nach Schnorr, in der Composition vielfach anmuthig, sind wiederum äusserlich dekorativ gehalten, ohne eine tiefere künstlerische Befriedigung zu gewähren. — Den auf diese folgenden pindarischen Reliefs von Schwanthaler, im Thronsaale, reihen sich anakreontische Compositionen von A. Zimmermann an, matt und angelernt in der Erfindung, bunt in der Wirkung. — Compositionen aus Aeschylus, nach Schwanthaler, sind meist sehr kleine Bilder, pompejanisch bunt aufgebaut, mit einzelnen schönen Figuren, doch zumeist, und besonders in der Ausführung, sehr äusserlich behandelt. — Kleine Bilder aus Sophokles, ebenfalls nach Schwanthaler, sind wiederum nur Dekoration, wie dergleichen zur Genüge auch an andern Orten geliefert wird. — Mit innerem Kunstgefühl und sehr erfreulich, wenn auch ohne durchgehend gediegene Meisterschaft, erscheinen dagegen die Bilder aus Aristophanes, auch diese nach Schwanthaler. — Scenen aus Theokrit, nach H. Hess und Andern, sind sehr verschiedenartig; Anmuthiges wechselt mit Unbedeutendem und Mattem.

Die Bilder aus deutschen Dichtern beginnen mit Walther von der Vogelweide, von Gassen gemalt; sie sind unbedeutend und sehr affektirt. — Die aus dem Parcival, von Hermann, sind studirt, mit trockner, aller naiven Frische entbehrender Feierlichkeit. — Die aus Bürger's Gedichten von Ph. Foltz haben Haltung, ansprechende Naivetät und malerische Wirkung, wenn auch in Ton und Gefühl ohne tiefere Energie. Sie nähern sich der Düsseldorfischen Richtung an. — Die aus Klopstock, von Kaulbach gemalt, sind bedeutend in der Composition, doch ohne eigentliche Grösse des Styles und ohne Naivetät in der Gewandung. — Darstellungen aus Wieland's Oberon sind in einem bunt pompejanischen Friese enthalten; sie rühren von Neureuther her und sind in dessen bekannter Weise componirt, in der Ausführung sehr schwach. Unter dem Friese befinden sich andre Scenen aus Wieland, nach Kaulbach's Entwürfen, artig dekorative Compositionen auf dunkelbraunrothem Grunde, von sehr mässiger Ausführung, doch gut im Ton. — Darstellungen aus Goethe, von Kaulbach, verrathen ein entschiedenes poetisches Gefühl, aber nicht die unmittelbare künstlerische Intuition. In der Gewandung sind sie durchweg schwach conventionell, in den malerischen Elementen sehr mässig. — Darstellungen aus Schiller, theils von Ph. Foltz, theils von W. Lindenschmit, sind, bei Mängeln im Einzelnen, einfach edel im Gefühl. — Darstellungen zu Tieck's Dichtungen, von M. v. Schwind, sind ansprechend und mit innerlicher Poesie durchgeführt.

Im Obergeschoss des neuen Königsbaues ist noch ein Zimmer anzuführen, dessen Hohlkehle, in pompejanisch bunter Anordnung, kleine griechische Landschaften, nach Rottmann's Compositionen, die sich als artige Dekorationen geltend machen, enthält.

In den unteren Räumen des Festsaalbaues ist eine Reihe von Sälen mit Bildern aus der Odyssee geschmückt, nach Schwanthaler's Zeichnungen von Hiltensperger gemalt. Auch diese wiederum sind nicht sonderlich erfreulich. Die Compositionen sind, dem Gedichte allerdings sehr wohl entsprechend, in einer halb idyllisch landschaftlichen Weise

naiver Frische durchgeführt. Es ist viel Her-
diesem sogar das Beste. Der Ausführung
rer Kraft und Frische; es sind mehr oder
n, zum Theil in süssen Tönen, die an die
n erinnern.

---

malereien, welche von H. Hess und seinen Freunden und der Allerheiligen-Kapelle ausgeführt sind, haben eine niedene Eigenthümlichkeit. Der fast mystischen Wirkung, welche vortauchen dieser Gestalten aus dem goldschimmernden Grunde der ungen hervorbringt, ist bereits oben gedacht. Höchst würdig, ideal erklärt und in feierlichster Ruhe blicken die Gestalten auf den Beschauer herab. Diese allgemeinen Eigenschaften sind es, was ihnen den künstlerischen Styl giebt; alterthümliche Motive sind bei ihnen nur im Einzelnen aufgenommen, nichts von knechtischer Nachahmung der Darstellungsweise einer früheren Zeit. Gleichwohl ist bei ihnen Alles, trotz der schönen modernen Behandlung, nur Repräsentation im altchristlichen Sinne, ist Alles somit symbolisch, mystisch. Reelle Gegenständlichkeit, thatkräftige Wirkung und Wirksamkeit werden nicht erstrebt. Es ist eben durchweg ein Bild des neu-mittelalterlichen Katholicismus, aber in seiner edelsten, am meisten berechtigten Gestalt. Im Allgemeinen sind die Bilder über den Mittelräumen die gediegneren, und gehören sie zumeist wohl der eignen Hand des Meisters an.

Aehnlicher Richtung, von denselben Meistern ausgeführt, gehören die Fresken der Bonifacius-Basilika an. Ich sah dieselben noch nicht völlig enthüllt. Die Gestalten der Absis, auf goldnem Grunde, sind trefflich, ganz in der Weise von Hess; doch vielleicht ist die entsprechende Darstellung in der Allerheiligenkapelle noch feierlicher gehalten. Die an den Wänden ausgeführten Bilder aus der Geschichte des h. Bonifacius, — die grösseren dramatisch componirt und mit landschaftlichen Gründen, die kleineren grau in grau gemalt, enthalten viel Gutes und schöne innige Motive; doch scheint sich die Richtung der Künstler, — Hess und Schraudolph, der beiden eigentlich bedeutenden unter denen, die hier thätig waren, — nicht recht in diesem Elemente zu bewegen; es fehlt ihnen die höhere dramatische Energie, was sich auch in der Zahmheit des malerischen Tones zeigt. Die kleineren Bilder sind zum Theil wirklich befriedigender, weil hier das dramatische Element sich wiederum mehr der symbolisirenden Richtung zuneigt.

Die protestantische Kirche hat ein grosses, al fresco ausgeführtes Deckengemälde von C. Hermann: Christi Himmelfahrt; zu seinen Seiten zwei anbetende Engel, über ihm Gott Vater mit verschiedenen Reigen von Engelköpfen; unter ihm die beiden weissen Engel und die Jünger. Es ist ein mathematisch strenger Ernst in diesen Gestalten und besonders in ihren Gewändern; wo dies nicht der Fall, wie z. B. in dem

bewegteren Christus, wird die Darstellung matt. Die ganze Gefühlsweise ist entschieden byzantinisch starr; dem entsprechen auch die dunkelnden, grau-blau-röthlichen Farbenspiele, die ein seltsames Mysterium um die Gestalten her anzukündigen scheinen. Von edler katholischer Sinnlichkeit ist Nichts in dem Bilde; insofern könnte man es fast protestantisch nennen. Aber der Gegensatz gegen das sinnliche Element bringt, in jener düstern Starrheit, einen fast unheimlichen, höchst zelotischen Eindruck hervor. Dem gemäss ist aber freilich der Ausdruck der Köpfe zum Theil sehr ergreifend, besonders der Kopf des einen der beiden weissen Engel, der, auf die Gemeinde niederblickend, sie mit schmetterndem Eifer zur Beobachtung des Vorganges auffordert.

Der grosse al fresco gemalte Fries von Neher am Isarthore, den Einzug Kaiser Ludwigs in München darstellend, wiederum eins der früheren Schmuckwerke des neuen München, ist sehr schön componirt und auch in der Ausführung, bei einfachem Vortrage, sehr edel gehalten. Leider geht er, dem Wetter ausgesetzt, seinem Untergange schon entgegen. Dasselbe ist der Fall mit den beiden Heiligenbildern über den Seiteneingängen des Thores.

In den Arkaden des Hofgartens haben sich den Darstellungen aus der bairischen Geschichte und den italienischen Landschaften von Rottmann, in dem, dem Festsaalbau gegenüberstehenden Flügel, neue Frescobilder angereiht. Die Wände haben hier wiederum eine reiche pompejanische Dekoration und oberwärts kleine Bildfelder, die, in sehr grosser Folge, Darstellungen des griechischen Freiheitskampfes, von Rigas bis auf König Otto, enthalten. Es sind Compositionen von Peter Hess, ausgeführt von Nilson. In Berücksichtigung des kleinen Raumes, der für die Darstellung der einzelnen Scenen gegeben war, sind diese jedesmal mit wenigen Figuren, doch zumeist in sehr geschickter Andeutung des Vorganges, vergegenwärtigt. Die Ausführung ist ganz gut. Nur reichen so beschränkte Mittel auf die Länge allerdings nicht hin: das Ganze wird dadurch zuletzt doch bilderbuchmässig, anekdotisch. Ueberhaupt fällt es einigermassen auf, hier, an der Stelle öffentlichsten Verkehrs, nächst den italienischen Landschaften, — die, derb dekorativ behandelt, leider mehr und mehr ihrem Untergange entgegengehen, — wieder das Ausland vorgeführt zu sehen.

Hiebei ist der in Oel gemalten Schlachtenbilder von Peter Hess zu gedenken, welche sich im Bankettsaale des Festsaalbaues befinden. Diese geben durchweg, den Ruhm des Meisters in solchen Darstellungen charakteristisch bezeichnend, eine vortrefflich energische Erzählung der jedesmaligen Thatsache, mit künstlerischen Episoden und in höherer landschaftlicher Haltung. — Die andern Schlachtenbilder in demselben Saale, von Adam u. A., sind weniger interessant.

In benachbarten Sälen hängen die gefeierten Bildnisse schöner Frauen der Jetztzeit, von Stieler gemalt, — artige Mode-Portraits.

In einem Raume des Festsaalbaues, vorläufig zusammengestellt, sah ich die Bilder mit Ansichten Griechenlands, von Rottmann, die, wie mir gesagt wurde, zuerst in den Arkaden des Hofgartens (zur Seite der italienischen Landschaften) gemalt werden sollten und die nun in einer neu zu bauenden Pinakothek ihre angemessene Aufstellung finden werden. Es ist eine bedeutende Reihenfolge von Bildern, in verschiedener Technik ausgeführt, zumeist in der, von den Münchnern vielfach geübten Wachsmalerei. Es sind Werke eines wunderbar hohen und ernsten Styles, historische Landschaften im ächtesten Sinne des Worts. Eine grosse elegische Stimmung, ernste Formen und ein entsprechender, doch je nach der Aufgabe sehr verschiedenartiger Ton sind ihnen überall eigen. Es weht den Beschauer aus diesen Naturbildern der Ernst an, der die Basis eines grossen Volkslebens ausmacht und zugleich dem Vergangensein desselben entspricht. Die ergreifendsten sind die in kühleren Tönen gehaltenen Landschaften; einige haben glänzende Lichteffekte, auch diese höchst meisterlich, doch der Art, dass hier, zunächst wenigstens, das virtuosenmässig Frappante vorherrscht. Durchweg sind sie mit höchst meisterlicher Derbheit und Kühnheit gemalt. — Diese Bilder dürften dem Bedeutendsten der gesammten Münchener Kunst den Rang streitig machen.

Einige treffliche, in Oel gemalte Landschaften, von andern Künstlern, sah ich im Lokal des Kunstvereins. In einfach plastischer deutscher Weise componirt, waren sie zugleich durch schöne Luft- und Lichtwirkung ausgezeichnet. Auch bei ihnen gewährte das gediegen malerische Element einen wohlthätigen Gegensatz gegen so viel Conventionelles, das zu München in den sogenannt höheren Kunstfächern den Vorrang zu behaupten strebt.

Besuch in Kaulbach's Atelier. Kleiner Karton zum Sturz Babels und Ausgang der Stämme in alle Welt. In der Mitte der Babelthurm; davor der König. Ueber ihm Jehovah, dessen Blitz die Götzen zerschmettert, welche fallend den Sohn des Königs erschlagen. Verhöhnendes Volk auf den Seiten. Vorn die ausziehenden Stämme: links die Semiten (Asien), patriarchalisch feierlich; in der Mitte die Chamiten (Afrika), knechtische Götzendiener, rechts das kühne Jägervolk der Japhetiden (Europa). Höchste symbolische Poesie, aber hier eben in adäquater Form. Ein Totalgedanke, formell schön gegliedert. Hoher künstlerischer Aufbau, lebendigster innerer Zusammenhang, selbst zwischen den Zügen der Auswandernden, schärfste Individualisirung, Naivetät und Schönheit. Freie volle Gewandung, bei der Grösse des Styles. Ungleich entwickelter als die Hunnenschlacht und ungleich höher als der Fall Jerusalems. [1]

[1] Ich nehme von dem Obigen, was ich 1845 im Angesichte des kleinen Cartons geschrieben, Nichts zurück, ob sich auch bei dem grossen Wandbilde, welches nach dieser Composition in der Treppenhalle des neuen Museums zu Berlin ausgeführt wurde, wiederum der Bruch zwischen dem künstlerischen Gedanken und der künstlerischen Intuition und, neben aller Schönheit der Ausführung, selbst wiederum ein Mangel an voller, ernstlicher Naivetät kund gegeben hat. Die, schon im Technischen mehr symbolisirende Andeutung eines kleinen Cartons und die reale Gegenständlichkeit einer grossen Malerei sind eben verschiedene Dinge und stellen verschiedene Bedingungen.

Die letztere Composition gross in Oelfarbe ausgeführt, energisch und im Einzelnen wunderschön gemalt; aber dadurch das Ganze, in seiner Absichtlichkeit und allen Folgen derselben, nicht gebessert.

Andre Gemälde, in denen Kaulbach als ausgezeichneter freier Colorist erscheint, voll und kräftig, und nur selten noch etwas süss. Ganz vortreffliche italienische Studien, namentlich ein meisterhaft gemalter Hirtenknabe. Bildnisse: besonders schön und gehalten zwei Münchener Künstler, ganze Figuren im Kostüm des sechzehnten Jahrhunderts, aus einem Festzuge. König Ludwig, ganze Figur im Hubertusorden-Kostüm, mit vier Pagen (diese leider etwas süsslich). Alles wundervoll gemalt und auch in den Stoffen höchst gediegen.

Sammlung der Porzellangemälde, im Erdgeschoss der Pinakothek. Platten verschiedener, doch nicht sehr grosser Dimension und elegante Teller. Reiche Folge von Copien, besonders der königlichen Sammlungen. Vorzugsweise gelungen die Nachbildungen der strengeren Meister, z. B. des schönen Madonnenbildes von Francia. Die Haltung in solchen Bildern ist vortrefflich. Auch Einzelnes von mehr malerischer Gattung, Giorgione's schönes Portrait, einige holländische Bilder u. drgl., ist gut wiedergegeben. Wo kräftigere kühnere Färbung und Originalität der Behandlung nachzubilden waren, wie bei Gemälden von Rubens, genügen die Arbeiten viel seltener. Von so grossen Malereien, wie in Sèvres, ist nichts vorhanden. Die Sammlung soll in die neue Pinakothek kommen und wird dort hoffentlich eine mehr künstlerische Verwendung, wie solche bei derartigen Luxuswerken erforderlich ist, erhalten.

Holzschneide-Anstalt von Braun und Schneider. Viele Proben ihrer Arbeit, namentlich zu der grossen Bibel. Die Behandlung in der Münchnerisch-stylistischen Weise (nach neuester, minder einseitiger Art), theils durch die Zeichnung, die häufig sogar mit dem Pinsel auf den Stock aufgetragen wird, theils eben im Schnitt selbst. Das ganze Institut ist wiederum ein charakteristischer Beleg für die Richtung der Münchner Kunst. Die Arbeiten sind trefflich und bedeutend in der Gesammtwirkung — hier namentlich für den ruhigen Effekt des, von Drucklettern umgebenen Holzschnittes, aber ohne die höhere, gefühlte Zartheit der Linienführung, während bei uns (in Berlin) die letztere, selbst bis zum Raffinement, vorherrscht und die Totalwirkung — wenigstens die des Bildes im Buche — zuweilen unberücksichtigt bleibt. — Die „fliegenden Blätter“ dienen zur fortlaufenden Beschäftigung der Künstler, welche in dem Institut arbeiten.

Die Walhalla bei Regensburg.

Aeusseres. Höchst edle und grossartige Wirkung des dorischen Peripteros, eines Hauptbeispiels für die Erscheinung derartiger griechischer Anlagen. Gleichwohl die Wirkung auch hier noch ungenügend und kalt, da noch zu viel fehlt: der Schmuck der Metopen und die Detaillirung der Glieder durch Farbe und Gold. Die Eck-Akroterien nach beiden Seiten gleich gebildet: — C. Bötticher's Princip für die Formation dieses Baustückes würde ohne Zweifel eine ungleich bessere und richtigere Erscheinung geben. Schöne Wirkung der durch Statuen ausgefüllten Giebel, besonders des hinteren mit den Figuren der Hermannschlacht, die, so schlecht sie an sich sind, doch den Raum sehr rhythmisch ausfüllen. — Die kolossalen Unterbauten würden einen viel leichteren Eindruck machen, wenn ihre Ecken mit Statuen und Gruppen besetzt wären.

Das Innere in der Haupt-Dispostion und demgemäss in der Hauptwirkung sehr glücklich (wie ich dies schon früher, bei einer Besprechung der Zeichnungen des Gebäudes, dargelegt hatte), nur keineswegs genügend durchgebildet. So in mehrfacher Beziehung im Architektonischen an sich, z. B. dass die Pilaster hinter den Karyatiden fehlen, u. drgl. So in der Farbe. Der braunrothe Marmor der Wände ist zwar sehr schön und das anderweitig Farbige und Vergoldete, auch an den Karyatiden, im Allgemeinen nach gutem Princip angeordnet; aber die Farben sind nicht hinlänglich charakteristisch entschieden und auch nicht fein genug, daher ihre Wirkung unschön und bunt wird. So auch in der Disposition, indem die Büsten an den Wänden füglich in einem mehr architektonischen Rhythmus aufzustellen gewesen wären und insbesondere die Victorien-Statuen von Rauch zu verloren und bedeutungslos, zum Theil auch durch die Büsten beengt, dasitzen oder stehen. Ihnen wäre eine, irgendwie tabernakelartig ausgestattete Aufstellung zu wünschen gewesen.

Uebrigens geben auch diese Victorien wieder einen bezeichnenden Beleg des Unterschiedes der Berliner und der Münchener Kunstrichtung. Sie sind, zumal im Vergleich mit Schwanthalers rohen Arbeiten, mit unendlicher Schönheit ausgeführt, verrathen aber fast in zu hohem Grade das subjectiv leidenschaftliche Streben des Meisters nach höchster Vollendung und entbehren mindestens für ihren äusseren Zweck der Bezugnahme auf eine architektonische Totalwirkung.

Der Fries von Wagner, der im Inneren die Wände der Walhalla schmückt, ist von sehr reicher und mannigfaltiger Composition, doch im Eindruck etwas monoton, indem der Styl sich, bei aller Durchbildung, in einer conventionellen, zumeist der klassischen Schule angehörigen Weise bewegt und die naive Freiheit der Natur hiemit keineswegs verbunden ist.

Leipzig.

Zwei Denkmäler in der Promenade, ein altes und ein neues, beide charakteristisch in ihrer Art.

Das eine ist Gellerts Monument: — ein Säulenstück, eine grosse

Urne, Kinder und das Reliefbild des liebenswürdigen Mannes; — aus Chodowiecky's Zeit und in seinem Geschmack, in den Kindern artig naiv.

Das andre ist das Monument Sebastian Bach's. Es ist wie ein Heiligenhäuschen spätromanischen Styles behandelt; ein kleines Tabernakel, von einem eleganten Säulenbündel getragen, an jeder Seite eine Arkade, darüber Giebel und Spitzen. In der vorderen Arkade, seltsam kleinlich angeordnet, ganz eng eingeschlossen, Bach's stark vortretendes Gesicht en face. In den drei andern Arkaden Flachreliefs: — in der einen eine Orgelspielerin mit einem Knaben, der den Balg der Orgel bewegt, in der zweiten eine Singschule, — diese beiden originell naiv und anmuthig; auf der Rückseite eine Figur, welche etwa die heilige Tonkunst vorstellt. Der zarte Sculpturstyl, wie er hier zur Anwendung gekommen. — lebhaft an Rietschels schöne Arbeiten erinnernd, — ist übrigens Bach's mächtiger Derbheit sehr wenig analog. Auch das Architektonische erscheint zu kleinlich. [1])

[1]) Ueber das Monument wird mir von befreundeter Hand aus Leipzig die folgende Mittheilung gemacht: — „Wir verdanken Mendelssohn's Pietät gegen Bach das Denkmal desselben an der Thomasschule. Jener hatte seine Freunde Bendemann und Hübner über die architektonische Anordnung berathen, diese wiederum Semper u. A. Das Architektonische hat endlich Steinmetzmeister Hiller in Dresden ausgeführt; die Büste Bachs und die schönen Reliefs dagegen rühren von unserm hiesigen geschickten Bildhauer Hermann Knaur allein her."

BERICHTE, KRITIKEN, ERÖRTERUNGEN.

1845 — 1846.

Ueber den Pauperismus auch in der Kunst.

(Kunstblatt 1845, No. 71 f.)

Es ist ein eignes Schauspiel, wie unsre Zeit, mitten in dem Hasten und Drängen nach persönlicher Geltendmachung und nach raschem Gewinn, sich plötzlich von einem scharfen Weh durchzuckt fühlt, wie sie, einen Augenblick wenigstens, still steht und um sich schaut und nach Heilmitteln für jenes Leiden hascht. Die Noth, von der man es gewohnt war, dass sie leise redete und sich scheu zurückgezogen hielt, ist auf den offnen Markt hervorgetreten und hat ihre Stimme laut erhoben; sie will auch ihren Theil vom Leben; sie fordert es um so dringender und ungestümer, je glänzender der Zug all der Glücksritter an ihr vorüber rauscht. Man hat das Symptom einer drohenden Gefahr erkannt. Wohlthätigkeits- und Hülfs- und Besserungsvereine entstehen aller Orten; Unterstützungen an Geld und Arbeit werden gesammelt, Sparkassen und Prämienkassen errichtet. Man möchte die Wunden zunähen, ehe die Glieder ganz von einander fallen; aber (und freilich ist auch das schon genug ausgesprochen) die Mittel von aussen werden nichts nützen, so lange man nicht den innern Keim des Uebels erfasst hat.

Auch die Künstlerwelt hat dieser allgemeine Schreck ergriffen. Auch hier entfaltet sich plötzlich das Bild beklemmender, peinlicher, düster drohender Zustände. Es sind mehr der Producenten vorhanden als der Abnehmer; der Bildermarkt ist überfüllt, und nur zu häufig kehren die Arbeiten, die man hoffnungsvoll zur Reise durch die Kunstausstellungen hingab, in das leere Haus des Künstlers zurück. Die Kunstvereine haben eine Masse von Künstlern geschaffen, die ihr Geschäft frischweg auf eigne Rechnung gründeten: dem Privatbedarf an Bildern, je nach dem Geschmack daran und nach den vorhandenen Mitteln zu ihrer Erwerbung, ist jetzt zum grösseren Theil sein Genüge gethan. Manches Umfassende für die Kunst ist durch das Interesse und die Liebhaberei einzelner Hochstehender veranlasst; mit Sorge muss man des Tages gedenken, wo der eine oder der andre unter den Mäcenaten vom Schauplatz seiner Thätigkeit abgeru-

fen wird. Einzelne geniale Meister, einzelne verzogene Lieblinge der Zeit sieht man allerdings von den Geschenken der Glücksgöttin überschüttet; in die Thür Andrer ist es oft nicht gar erfreulich hinein zu schauen. Bunte Bilder und glänzende Rahmen zeigen uns unsre Ausstellungen; könnten sie uns die Geschichte ihrer Entstehung erzählen, sie würden uns manches Mal minder bunt bedünken. Man muss Künstler in Arbeit und Noth haben hinsiechen und hinsterben sehen, um das Alles in seiner nackten Wahrheit empfinden zu können. Es ist dies zwar nicht eben ein Zustand, den die Welt erst heute kennen lernt; Künstlers Erdenwallen ist ein altes Kapitel. Aber so ausgebreitet, so häufig und wegen dieser einfachen Wiederholung so schmerzlich wie heut ist dieser Zustand vielleicht noch nicht dagewesen.

Auch in der Künstlerwelt treibt die allgemeine Noth zur nächsten Abwehr, zur Bildung von Unterstützungsvereinen, wie deren in jüngster Zeit mehrere und an verschiedenen Orten, in Deutschland und ausserhalb Deutschlands, entstanden sind. Man sammelt durch festgesetzte Beiträge und durch den Ertrag künstlerischer, für die Zwecke des Vereins unternommener Arbeiten Gelder, um damit dem vorzüglichst Bedürftigen unter den Genossen beispringen zu können; man forscht nach, wo einem der Genossen die bittre Sorge um seine und der Seinen Existenz am Herzen nagt und doch vielleicht ein edler Stolz ihn das auszusprechen hindert: man reicht ihm gern die Gabe mit verschwiegener Hand, ihm wenigstens einen Theil seiner Freudigkeit am Schaffen zurückzugeben. Das Bestreben ist schön, ist alles Beifalls würdig; aber all die einzelne, augenblickliche Hülfe wird den bedrohlichen Zustand des Ganzen auf keine Weise abwehren können. Dazu bedarf es andrer Maassregeln.

Doch sind diese Unterstützungsvereine in tieferer Beziehung ein sehr erfreuliches Zeichen der Zeit; doch ist es vielleicht nicht zu gewagt, auf sie, sofern sie umfassendere Nachfolge und festere Consolidirung finden, anderweitige Hoffnungen für die Kunst selbst zu gründen. Es scheint mir, dass von ihnen aus sich ein festerer genossenschaftlicher Zusammenschluss der Künstler bilden kann, gewissermaassen ähnlich, aber zeitgemäss umgeformt, wie es in ferneren Jahrhunderten die (zu den Handwerkern gehörigen) Künstler-Innungen waren. An die Stelle der letzteren traten weiland die Akademieen, wo die Künstler unter festlichem Gepränge zusammen kamen, wo sie gleich den Leuten der Wissenschaft, Sitzungen und Reden hielten, wo aber insgemein, weil das Nichts dieser Einrichtungen doch schon von vornherein allzuklar zu Tage lag, den Sprechern eine besondre Belohnung für ihre Aufopferung, ein „Jetton" verheissen werden musste. Diese Art von Künstlerakademieen ist verschwunden. Aber Zusammenhalt thut dennoch den Künstlern Noth, weil es überall in der menschlichen Natur liegt, dass der Einzelne im Verbande mit Gleichstrebenden sich nothwendig gekräftigt fühlt, weil Ernst, Eifer, Treue, Ehre des Berufes dadurch gefördert und gehoben werden, wie durch kein andres Mittel, weil überhaupt die Kunst nur gross wird, wo eine Gemeinsamkeit der Bestrebungen zu Grunde liegt. Gemeinsames Leben an einem Ort, Zusammenkunft aus geselligem Interesse, oder welcher zufälliger Anlass es sonst sein möge, schafft jedoch diesen Zusammenhalt noch nicht, der auf einer festen, gegebenen Nothwendigkeit beruhen muss. Ich sehe ihn in jenen Unterstützungsvereinen vorgezeichnet, in denen der Genoss, sofern er sich überhaupt als ehrenwerthes Mitglied bethätigt, sich am

Nachhaltigsten seiner Vereinzelung enthoben fühlen, in denen er eine beruhigende Bürgschaft gegen plötzlich hereinbrechende Unglücks- und Nothfälle finden muss. Es scheint mir in der Natur der Sache zu liegen, dass eine folgerichtige Bildung dieser Vereine einen sehr nachhaltigen Einfluss auch in weiteren Beziehungen auf das gesellige oder genossenschaftliche Dasein der Künstler und somit auf die Kunst selbst ausüben wird.

Ich komme indess auf jene allgemeinere Noth der Gegenwart zurück, die aus der Ueberfülle der Producenten entspringt. Der Grund des Uebels liegt hier klar genug zu Tage, die Abhülfe nicht ebenso. Man meint, es komme jetzt vor Allem darauf an, die jungen Leute nach Möglichkeit von dem künstlerischen Berufe abzuhalten; die Unglückseligen, die einmal in dem letzteren drinsteckten, müssten allerdings zusehen, wie sie sich durchs Leben schlügen; später doch würde die Zahl der Arbeiter sich wieder verringern. Die Meister und die Vorsteher der Kunstschulen müssten nur recht streng sein und jeden zurückweisen, der keine geniale Befähigung hätte. Das ist ein sehr ehrenwerther Grundsatz und nicht bloss für heut, sondern für alle Zeit zu empfehlen; nur ist die Ausführung eben ein wenig schwer. Einmal ist es ein sehr kritisches Ding, die geniale Befähigung, die überdies so tausendgestaltig ist, zu erkennen; dann kommt es bei der Wahl des Künstlerberufs keineswegs auf diese allein, sondern wenigstens in gleichem Maasse auch auf die Kraft des Willens an; dann wird die Lust an der verführerischen Aussenseite der Kunst immer gar gross bleiben. Endlich ist es überflüssig, von dieser Maassregel für den vorliegenden Fall ein besondres Heil zu erwarten, da die scheinbar ungünstige Constellation des Augenblicks wenigstens eben so sehr von der Wahl des Berufs abschrecken wird, und da, falls das Blatt sich einmal wieder wenden sollte, die jungen Kunstbeflissenen ganz unbedenklich wieder in Schaaren herbeiströmen würden.

Ich sehe nur einen Ausweg, um dem in Rede stehenden Uebel gründlich für jetzt wie für die Folgezeit abzuhelfen, — denselben, auf den ich schon vor Jahren, ehe der Ruf der Noth noch so allgemein war, hingedeutet habe. Vielleicht, dass die gegenwärtigen bedrohlichen Zustände eindringlicher darauf hinweisen; wir wollten sie dann in Wahrheit segnen! Ich meine, dass die Kunst, die zu ihrem Schaden sich seit Jahrhunderten von dem Handwerke scharf abgesondert hat, die Pflicht habe, mit demselben wieder in nähere Verbindung zu treten, dass zwischen Kunst und Handwerk ein breiteres Uebergangsmoment geschaffen werden muss, dass in diesem, d. h. dem Kunsthandwerk, die mittleren Kunsttalente eine höchst angemessene und glückliche Sphäre finden würden, und dass sich allen denen, denen die Kunst weder Ehre noch Brod bringt, hier ein Schauplatz erfolgreichster Wirksamkeit eröffnen kann. Hier fehlt es an Händen und wird es so lange daran fehlen, bis die von der Natur darauf hingewiesenen Kräfte sich hier angesiedelt haben. Von oben herab, von den Regierungen, ist Manches zur Ausbildung des Kunsthandwerkes geschehen; ab und zu begegnet uns wohl eine erfreuliche Erscheinung dieses Faches; wie wenig das aber im Ganzen sagen will, beweist der fast übergrosse Ungeschmack, der darin noch durchweg und vorzugsweise in den Modeartikeln des heutigen Tages vorherrscht. Seht unsre Mobilien, unsre Geräthe und Geschirre, die gesammte Ornamentik, die unser tägliches Leben umgiebt, an; wie unendlich selten begegnen wir da einem

Stück, welches mit durchgebildetem Sinne gearbeitet ist! und nehmen wir gar die Gegenstände mit figürlicher Verzierung, wie barbarisch sind dieselben in der Regel, zum Hohn der selbständigen Kunstwerke, die wir unbefangen in ihrer Nähe aufstellen, gearbeitet! Wie wäre es möglich gewesen, dass die schnöde, sinnlose Weise des modernen Rococo (das ächte hat zuweilen seinen ganz guten Kern) die Welt überflutet hätte, wäre in unsrem Kunsthandwerk nur irgend eine feste, anerkannte Grundlage gewesen! Und abgesehen hievon, welch ein Umhersuchen nach allen Mustern, welch ein Nachmachen, Abformen und Chabloniren, um nur Dinge schaffen zu können, die eine Art Kunstgepräge haben (selbst da, wo es auf sogenannt monumentale Schöpfungen ankommt, — exempla sunt odiosa)! Und endlich, welche Ueberhäufung von Arbeiten bei denen, die für diese Dinge wirkliches Talent und praktisches Geschick haben! Ihr armen Maler, die ihr so hübsche Cabinetsbilder malt, erkundigt euch doch in den renommirten Seiden- und Kattundruckereien nach dem Einkommen der besten Musterzeichner, deren Thätigkeit ihr vielleicht so gering achtet!

Ich meine also, dass zunächst ein beträchtlicher Theil der mittleren Kunsttalente, zu seinem Heil und zu dem der allgemeinen Geschmacksbildung, sehr wohl daran thun würde, den selbständigen künstlerischen Beruf, sei es gänzlich oder sei es immerhin mit Vorbehalt künftiger Wiederaufnahme, bei Seite zu setzen und sich statt dessen irgend einem Fache des Kunsthandwerks, je nach Geschick und Neigung, zuzuwenden. Freilich bleibt ein Wechsel des Berufs immer eine schwere und bedenkliche Sache. Wo sich aber so herbe und nicht zu überhörende Gründe geltend machen, wie heutiges Tages, da wird sich die Sache einrichten lassen, — vorausgesetzt, dass der ernstliche Wille, etwaige künstlerische Träumereien gegen eine rüstige praktische Thätigkeit zu vertauschen, vorhanden ist und vor Allem zugleich die Achtung vor der Würde des Kunsthandwerks. In der That, was frommen uns doch so viele von den Bildern, die die Wände unsrer Ausstellungssäle bedecken? wenn ihr in den kleinen Ausschnitt aus dem Leben, den euer Bild enthält, nicht den Athem der Weltseele hineinzuhauchen vermögt, was nützt es uns dann auf die Dauer? Mir scheint es ein segensreicheres Thun, wenn ihr statt dessen den Dingen, die unser alltägliches Leben umgeben, denjenigen Adel der Form gebt, der unsern Sinn und unser Gefühl unbewusst, aber auch ununterbrochen in einer gehobenen Stimmung erhält. Es ist hier dieselbe Wirkung, wie die des wahren hohen Kunstwerkes, nur nicht wie bei diesem laut und von oben herab, sondern leise und von unten herauf. Auch ist, ganz abgesehen von jenem gegenwärtigen Nothstande, der Umstand zu beachten, dass ihr hier, wo euer eigenthümliches Feld ist und wo seither der gemeine Handwerker pfuschte, euch den Ehrenplatz erringen möget, während ihr in der selbständigeren Kunst stets vergebens danach streben werdet, oder den sehr unsichern Besitz eines solchen höchstens einem vorübergehenden Zufall zu verdanken habt.

Doch auch abgesehen von all den Verhältnissen, die zu diesen Betrachtungen Veranlassung gaben, scheint es mir dringend wünschenswerth, dass von vornherein auf diesen Beruf der mittleren Kunsttalente (sofern sie nicht etwa zu einer untergeordneten Beihülfe an grossräumigen Kunstwerken verwandt werden sollen) mehr Rücksicht genommen werde, als es seither geschehen ist, dass man sie solchergestalt des Fluches enthebe, der

eigentlich schon seit dem Zerreissen des naturgemässen Zusammenhanges zwischen Kunst und Handwerk auf ihnen haftet, dass man ihnen das Feld bereite. welches ihnen vorzugsweise zukommt, und dem letzteren dadurch seine einzig angemessene Bearbeitung sichere. Wenn auf der einen Seite allerdings an diese Talente selbst die Anforderung gestellt werden kann, dass sie ihren Beruf und die ihnen zukommende Sphäre einer segenvollen Wirksamkeit erkennen, so darf wohl auch auf der andern Seite der Wunsch ausgesprochen werden, dass man von oben herab dies Verhältniss mehr anerkenne, als seither zu geschehen pflegt; dass man diese Talente nicht entschieden und völlig von der künstlerischen Laufbahn, wohin sie doch durch inneren Trieb geführt werden, zurückschrecke, sondern sie vielmehr auf die Stelle hinleite, die ihnen gebührt und die doch auch sehr wesentlich zur Kunst mitgehört; und dass man endlich für diejenige Ausbildung, die gerade sie in Betracht ihres eigenthümlichen Berufes nöthig haben, die erforderlichen Mittel und Einrichtungen in Stand zu setzen wisse. Soviel ich weiss, fehlt es hieran noch in den meisten Fällen. Wir haben Schulen zur künstlerischen Bildung der Handwerker, die allerdings verhältnissmässig fruchtbar wirken, bei denen aber doch in der Regel nur auf den Handwerker gewöhnlichen Schlages (sofern sein Gewerbe überhaupt nur mit einer Art ästhetischer Formenbildung zusammenhängt) Rücksicht genommen wird; und wir haben Kunstschulen zur ausschliesslichen Bildung eigentlicher höherer Künstler. Diejenigen, die ihrer natürlichen Anlage nach zwischen beiden in der Mitte stehen, finden sich in der ersteren nicht heimisch und können den Ansprüchen der zweiten, so gern sie es vielleicht möchten, nicht genügen. Für den Mittelstand zwischen Handwerkern und Künstlern, für die Kunsthandwerker, bedarf es auch einer Mittelschule, die vielleicht zugleich mehr organischen Zusammenhang zwischen jenen beiden Gattungen von Schulen hervorbringen könnte.

Gewiss würde die entschiednere Anerkennung des Kunsthandwerkes in seiner selbständigen Bedeutung allen Instanzen, die hiebei zur Sprache kommen, die wesentlichsten Vortheile gewähren. Der mit künstlerischem Trieb ausgestattete Handwerker findet hier die naturgemässe Sphäre, in die er sich von seinem ursprünglichen Berufe aus und ohne Gefährdung desselben erheben kann, während es heute nur zu oft vorkommt, dass er unter solchen Umständen sogleich meint, sich der Kunst selbst widmen zu müssen. Der Künstler, dessen Beruf zu höherer Leistung sich nicht zur Genüge documentiren will, wird hier am Besten seine Stellung im Leben gründen können, ohne dass er zu befürchten brauchte, bei solchem Verfahren von dem Kreise künstlerischer Thätigkeit allzustreng ausgeschlossen zu werden. Das Kunsthandwerk aber wird hiebei am Sichersten diejenige Gediegenheit wieder finden, die es seit dem Erlöschen der alten Innungen (in denen Kunst und Handwerk ursprünglich vereinigt waren) eingebüsst hat. Wie die Sachen gegenwärtig liegen, werden die Arbeiten des Kunsthandwerkes entweder durch den gemeinen Handwerker nach eigener sogenannter Erfindung geliefert, wobei denn nach allen beliebigen Mustern umhergesucht wird und diejenigen artistischen Pfuschereien entstehen müssen, von denen oben die Rede war. Oder ein wirklicher Künstler, gewöhnlich ein Architekt, liefert das Muster für den besondern Fall; wobei aber nur zu häufig der doppelte Uebelstand entsteht, dass sowohl der Handwerker sich dennoch in das Vorbild nicht zur Genüge hineinzufühlen versteht, als auch der Künstler sein Vorbild ohne vollständige Kenntniss der zur Aus-

führung erforderlichen stofflichen Bedingnisse, gewissermaassen ein zu abstraktes Muster, liefert. Auch die besten Arbeiten, die auf diesem letzteren Wege gefertigt werden, tragen daher in den meisten Fällen das Gepräge von Aengstlichkeit und Befangenheit an sich, das immer das Kennzeichen der Copie ist. Jene meisterliche Sicherheit und Freiheit, welche die in Rede stehenden Arbeiten von den mittelalterlichen Zeiten bis in die Periode des Rococo herab erkennen lassen, wird nur wieder zu erlangen sein, wenn die Arbeiten selbständig, mit wirklicher und unmittelbarer Vereinigung handwerklicher und künstlerischer Befähigung innerhalb des Kreises, um den es sich hier überhaupt handelt, gefertigt werden.

Die Betrachtungen der heutigen Künstlernoth haben mich bis zu diesem Punkte geführt. Ich hoffe: nicht ohne Grund, da ein abnormer Zustand überall unbedenklich in einem abnormen Punkte der gesellschaftlichen Verfassung wurzelt. Es wäre Aberwitz, etwa zu meinen, dass eine Zeit mehr künstlerisch-productives Vermögen habe, als ihren Bedürfnissen entsprechend ist. Ist an einem Punkte ein Ueberschuss vorhanden, so muss sich nothwendig an einem andern ein Mangel auffinden lassen. Ich habe dies für die Verhältnisse der Gegenwart nachgewiesen und meine Vorschläge zur gegenseitigen Ausgleichung vorgelegt.

Holzschnitt-Illustration.

(Kunstblatt 1846, No. 1.)

---

1) Die Ammen-Uhr. Aus des Knaben Wunderhorn. In Holzschnitten nach Zeichnungen von Dresdener Künstlern. Leipzig, Verlag von Mayer und Wiegand. Gross 12.

2) ABC-Buch für kleine und grosse Kinder, gezeichnet von Dresdener Künstlern. Mit Erzählungen und Liedern von Reinick, und Singweisen von Ferd. Hiller. Leipzig, Georg Wigand's Verlag. 1845. 4.

Die Künstler Dresdens haben sich schon zum zweiten Male zusammengethan, den Kindern eine Weihnachtsgabe zu bereiten, an deren ächt künstlerischer Ausstattung und Behandlung auch der Erwachsene seine Freude haben könne. Die Ammen-Uhr, der erste, kleinere Versuch, hat bereits viele Freunde gefunden. Es ist das alte Kinderlied, „der Mond der scheint, das Kindlein weint" etc., dessen neun Verse jeder eine besondre Illustration erhalten haben; als zehntes Blatt ist ein Titelbild zugefügt. Durchweg bewegen sich die Darstellungen in ächt naiver volksthümlicher Weise, und besonders gewährt es ein eignes Vergnügen, Meister einer so gehaltenen Classicität, wie z. B. Rietschel (den Bildhauer) und Bendemann, sich hier in dem harmlosen Kreise hauswirthschaftlicher Angelegenheiten bewegen zu sehen. Der Holzschnitt entspricht den Anforderungen, die bei der Betheiligung solcher Meister gemacht werden.

Das ABC-Buch ist ein grösseres und umfassenderes Unternehmen, das Format ist ansehnlicher, die Zahl der Bilder ungleich bedeutender.

Ganz nach dem Gesetz der ABC-Bücher ist jedem Buchstaben ein eignes Bild gewidmet, worauf, in einer Ecke desselben, stets der betreffende Buchstabe in grossen und kleinen, deutschen und lateinischen Lettern und ausserdem die Darstellung von Gegenständen, deren Name mit jenem Buchstaben beginnt, enthalten ist. Dies gibt also 25 Bilder, denen sich noch ein Schlussbild und ein Titelbild anreihen. Die Gegenstände sind verschiedenster Art, aus dem häuslichen und dem Naturleben und aus dem Kreise romantischer Interessen, an denen heuer ja auch schon die Kinder, sei es auch nur durch die reiche Mährchen-Literatur, die für sie geschrieben ist, Theil nehmen. Jeder von den zehn Künstlern, die sich an dem Buche betheiligt, hat sich hienach die Felder der Darstellung ausgesucht, die ihm gerade bequem waren, oder erforderlichen Falls dieselben je nach seiner Individualität zurechtgerückt. Idylle, einfaches Genre, Landschaft, humoristische und ernste Scenen wechseln in bunter Folge miteinander ab. Nicht Alles ist gerade vom höchsten Werth und auch nicht Alles hat den recht schlagenden ABC-Charakter. Aber man wird darum nicht so gar scharf rechten, da doch des Trefflichen so viel geboten wird. Die Krone aller Darstellungen ist die der „Mutter“ mit ihrem Kinde von Bendemann; das Bild hat eine entzückend idyllische Schönheit, wie sie aber auch fast nur von diesem Meister erwartet werden konnte; auch der Holzschnitt dieses Blattes, von Geller, ist bei aller Einfachheit mit classischer Meisterschaft, der Richtung der besseren altdeutschen Holzschnitte entsprechend. durchgeführt. Ausserdem hat Bendemann einen vortrefflichen „Xerxes“ mit einer ergötzlich parodischen Randglosse geliefert, sowie einen „Tanz“ von Tyrolern, der aber nicht so vollständig befriedigend ausgefallen ist. Mit grosser Zartheit und Grazie ist ferner eine „Kindergruppe“ von Rietschel gezeichnet und auch im Schnitt (wie es scheint, ebenfalls von Geller) sehr meisterhaft behandelt. Andre Blätter von Rietschel sind nicht minder anziehend. Hübner hat in dem Schlussbilde, einem „Z-u zu, mach's Buch zu“, einen überaus anmuthigen Kinderscherz geliefert, während die andern Bilder seiner Hand nicht in gleicher Weise befriedigen. Eine andre freundliche Idylle, mit Kindern und Engeln, enthält das Titelbild von L. Richter, der sich im Uebrigen in ergötzlich humoristischen Possen („Bildermann“ und „Quacksalber“) ergeht. O. Wagner und Th. v. Oer bewegen sich im einfacheren Genre, E. Oehme in mehr landschaftlichen Compositionen, deren kecke Federstriche durch den Holzschneider, E. Kretzschmar, glücklich wiedergegeben wurden. Noch andre, mehr romantische Blätter endlich rühren von C. Peschel, A. Ehrhardt und R. Reinick her. — Der letztgenannte Künstler, der zugleich als Dichter schon allgemein geschätzt ist, hat den Text zur Erklärung der Bilder (96 Seiten) geliefert. Die Anlage des Ganzen war zu stattlich, als dass hiezu einfache Fibelverse, nach Art der eigentlichen ABC-Bücher, ausreichend gewesen wären; so erscheinen denn hier bald Liedchen, bald scherzhafte oder ernste moralische Erzählungen, bald Mährchen u. dergl., Alles aber in derjenigen frischen Naivetät, die den Dichter dem Publikum schon so werth gemacht hat und die hier allein am Platze ist. Die Lieder sind ausserdem mit einfach ansprechenden Singweisen begleitet.

Wir haben den Künstlern Dresdens für die anmuthigen Gaben, die solchergestalt durch ihr Zusammenwirken ans Licht getreten sind, aufrichtigen Dank zu sagen. War es auch, trotz der vielfachen Schönheit des Einzelnen, nicht die Absicht, hiemit gründlich und besonders tiefgreifend

auf die Kunst einzuwirken, so hat man bei so heitern und ansprechenden Leistungen auch eben nicht viel danach zu fragen. Und doch haben diese Unternehmungen, wie mich dünkt, zugleich ihre ganz ernsthafte Seite für die Kunst selbst. Sie sind das Zeugniss eines schönen gemeinsamen Lebens in der Kunst, eines frischen Zusammenwirkens auf einen gemeinschaftlichen künstlerischen Zweck, und sie müssen dabei nothwendig auf den künstlerisch genossenschaftlichen Zusammenhalt eine vortheilhafte Rückwirkung ausüben. Die Kunst bedarf der Gemeinsamkeit der Künstler und die letztere bedarf einer Wirksamkeit zur Vereinigung der Interessen und Kräfte. Solcher Wirksamkeiten giebt es allerdings mehrere, aber eine gemeinschaftliche Thätigkeit, wie die besprochene, nimmt hierunter keine der letzten Stellen ein. Möge das schöne Beispiel also recht zahlreiche Nachfolge finden!

Kupfer- und Steindruckblätter nach E. Steinle.

(Kunstblatt 1846, No. 11.)

Steinle gehört bekanntlich zu den ausgezeichnetsten Repräsentanten jener Kunstrichtung, die von Overbeck gegründet wurde und die für die Anschauung der gesammten geistigen Entwicklungsverhältnisse unsrer Zeit von so schlagender Bedeutung ist. Es ist die neue Belebung des alten Katholicismus, der, auf der mittelalterlichen Gestaltung fussend, von dorther Kraft und Form entnimmt und in den Kunstwerken dieser Richtung oft eine Schönheit und Grazie entwickelt, welche den ausserhalb Stehenden staunen macht und vielleicht mehr als irgendwelche andre Erscheinungen das innerliche Produktionsvermögen dieser Seite des heutigen Lebens, allem Widerspruch der Andersstrebenden zum Trotz, darlegt. Uns liegen mehrere Blätter nach Steinle's Compositionen (aus dem Verlag von J. Buddeus in Düsseldorf) vor, die das Gesagte bestätigen und uns einerseits von der vollen Gültigkeit der genannten Kunstrichtung, andererseits aber auch von dem Punkte, wo dieselbe einseitig und somit ungültig zu werden beginnt, charakteristische Belege geben. Es sind folgende Blätter:

1) Die Krippenfeier des heil. Franciscus, auf Stein gezeichnet von H. Knauth in München. Quer Fol. — Eine kleine Felshöhle, in welcher eine figürliche Darstellung der Geburt Christi enthalten ist; der Saum der Höhle mit Lampen umsteckt. Davor ein Altar mit dem Priester und Chorknaben; knieende Mönche auf der einen, St. Franciscus auf der andern Seite, der die heranziehenden Gruppen der Landleute, Männer, Frauen und Kinder, zur Verehrung der heiligen Darstellung einlädt. Ueber ihm, in den Zweigen eines Baumes, musicirende Engel. Ein als Unterschrift dienendes Gedicht enthält die Erzählung von dem Ursprunge der Krippenfeier, die der heilige Franciscus mit päpstlicher Genehmigung für das italienische Landvolk gegründet habe und die sich noch in unsern Weihnachtslichtern wiederhole. Das Bild führt in einen religiösen Cultus

von ländlicher und kindlicher Naivetät ein; der demüthig gläubige und hingebende Charakter, den die ganze Darstellung hat, stimmt damit aufs Vollständigste. Alles bewegt sich in zartester und unbefangenster Grazie und zugleich in jener feierlichen Ruhe, die mit innerer Nothwendigkeit zu einer gemessenen Stylistik in der Zeichnung führt. Ich wüsste kaum ein andres Beispiel der gesammten in Rede stehenden Kunstrichtung zu nennen, das auf ähnliche Weise rein, anspruchlos und darum so höchst ansprechend erschiene. Die Lithographie ist einfach und sehr sauber.

2) Die sieben Werke der Barmherzigkeit, gestochen von F. A. Pflugfelder. Hoch Fol. — Sieben kleine Darstellungen auf einem Blatt, Umrisse mit geringer Schattenangabe. Die Aufgaben überall mit den einfachsten Mitteln gelöst und darum zunächst auf das Gemüth eindringlich wirkend. Doppelt wirksam durch das sehr feine Gefühl in Formenbezeichnung und Ausdruck, das zugleich von dem Stecher in vortrefflicher Weise wiedergegeben ist.

3) Der verlorene Sohn, lithogr. von Chr. Becker. Quer Fol. — Eine Darstellung schon entschieden symbolischen Inhalts, anspruchvoller als die vorigen und darum minder naiv. Der Künstler ist nicht recht dahin gelangt, die tiefere Bedeutung der Darstellung in der letztern ganz aufgehen zu lassen; seine Absicht und seine künstlerische Thätigkeit sind hier nicht mehr ganz im Einklange. Die Hauptgruppe, des Vaters mit dem Sohne, besonders die Weise wie der Sohn sich jenem in die Arme wirft, ist zwar noch vortrefflich componirt, in der Gestalt des Vaters jedoch schon eine gewisse Feierlichkeit, die durch den schlichten Vorgang nicht recht motivirt ist. Die Knaben zur Seite, die Gewand und Schmuckkästchen (?) herbeibringen, sind schon ziemlich entschieden zu blossen Repräsentanten des Gedankens geworden und haben damit zugleich an der Schönheit und selbst an der Richtigkeit der Zeichnung Einbusse erlitten. (Die Beine des vorderen Knaben z. B. sind ein gut Theil älter als sein Kopf.)

4) Der Heiland als guter Hirt, das verlorene Schaf wieder findend, gestochen von Franz Keller. Gross Quer Fol. — Eine Felsenhöhe mit einem trocknen Dornbusch, zwischen dessen Stämmen das Schaf eingeklemmt liegt; der Heiland ist die Höhe von jenseit herauf gestiegen und vor dem Busche niedergekniet, wie es scheint, um das Schaf frei zu machen. Die hohe Schönheit des biblischen Gleichnisses wird Niemand läugnen, und eben so wenig, dass sie einer künstlerischen Darstellung fähig ist. Aber es muss dann auch eine wirkliche Darstellung werden, und bei solcher kommt man ohne ein Theil kräftiger und entschiedener Natürlichkeit nicht zum Zweck. Unser Künstler aber hat sich hier allzu einseitig an den blossen Gedanken gehalten und aus der Darstellung nur ein Symbol gemacht. Schon die äusserliche Situation des Bildes ist sehr bedenklich. Wie dieselbe hier gegeben ist, hatte das Schaf auf keine Weise eine Veranlassung, sich zwischen die Dornenstämme einzuzwängen; in dem Dornbusch war nichts zu suchen, dahinter war tiefer Abgrund, rechts und links war der Platz frei. Wäre es eine enge Schlucht, in der das Thier sich bewegte, so wäre der Vorfall natürlich gewesen. Vielleicht indess wollte der Künstler mit der kahlen Dornenhöhe schon an sich einen besondern Gedanken bezeichnen, etwa die Oede des Rationalismus, aber er musste dann die Sache doch jedenfalls motiviren. Der Heiland soll als guter

Hirt auftreten und wird als solcher durch den Hirtenstab und den auf den Rücken herabhängenden Schattenhut bezeichnet. Im Uebrigen aber trägt er das kirchlich typische lange Heilandsgewand, das zum Hirtenleben nicht passen will und das hier auch von den Dornen des Busches gezerrt wird. Das macht die Darstellung aufs Neue unklar. Die altchristliche Kunst, die den Heiland hundertfach als guten Hirten vorführt, giebt ihm daher auch in gesunder Naivetät stets das aufgeschürzte Hirtengewand und oft sogar noch die kurze, gegen den Regen schützende Casula. Er trägt hier aber auch noch die Dornenkrone und an den Händen die Wundenmale, Bezeichnungen, die uns vollends von der eigentlichen Darstellung abführen. Das Bild sagt also: „ich bin nicht eigentlich was ich bin, und wenn ihr mich anschaut, müsst ihr an etwas Anderes denken, als was ich bin.“ Der Beschauer kann demnach so wenig zur warmen Theilnahme für das Bild an sich kommen, wie sie der Künstler gehabt hat. Dass der letztere nicht mit warmer künstlerischer Begeisterung gearbeitet hat, sieht man sehr deutlich aus der unentschiedenen, thatlosen Weise, wie der Heiland sich dem Schafe gegenüber verhält, und aus der Unbestimmtheit seiner Gesichtszüge in Bezug auf Charakter und Ausdruck. Hiebei hilft es nichts, dass die ganze Darstellung übrigens in allen Einzelheiten und namentlich in den Details der Gewandung des Heilands mit seltner Sorgfalt und Feinheit durchgeführt ist. Der Zwiespalt zwischen Gedanken und Darstellung hat den Künstler um den eigentlichen Erfolg seiner Mühe gebracht; statt ein reines Kunstwerk zu schaffen, hat er ein religiöses Tendenzbild geliefert. — Der Stich ist vortrefflich und mit sehr glücklichem Verständniss durchgeführt. In Betreff der Ausführung gehört das Blatt überhaupt zu den besten dieser Richtung.

Lithographie.

(Kunstblatt 1846, No. 23.)

---

1) Christus am Oelberg. Das Originalgemälde befindet sich als Altarbild in der königl. Garnisonskirche zu Berlin. Gemalt von Karl Begas. Lithographirt von Karl Mittag. Verlag von Albert Zabel in Magdeburg. Gross Fol.

2) Die Auferstehung Christi. Das Original, 19 Fuss hoch und 12 Fuss breit, befindet sich als Altargemälde in der Friedrich-Werder'schen Kirche zu Berlin. Gem. von K. Begas, lith. von K. Fischer. Verlag von A. Zabel in Magdeburg. Gross Fol.

Begas hat sehr verschiedenartige Stufen in seiner künstlerischen Entwickelung durchgemacht; man hat bei der Beurtheilung seiner Werke mehr als bei denen manches andern Künstlers unserer Zeit den Standpunkt zu berücksichtigen, auf dem sie entstanden sind. Das unter Nr. 1 genannte Gemälde gehört zu seinen früheren Leistungen. Die Composition im Ganzen und in den einzelnen Motiven, ist allerdings bedeutend, aber

sie entwickelt sich weder zu freier Grösse, noch gewinnt das Beabsichtigte überall naives Leben; ebenso ist auch die erstrebte malerische Wirkung noch nicht zu jener unmittelbaren Kraft gediehen, die den Meister gegenwärtig auszeichnet. Nr. 2 ist schon ungleich mehr durchgebildet und durch grössere Kraft und Fülle ebenso, wie durch feinere Belebung und zugleich durch eine grössere Bestimmtheit des Styls ausgezeichnet; das Ganze ist aber auch hier von vollkommener künstlerischer Freiheit noch nicht durchdrungen und manches Einzelne, zumal in jenem Streben nach bestimmter Stylistik, noch herb. — Die lithographische Arbeit an beiden Blättern ist rühmlich und die Eigenthümlichkeit eines jeden der beiden Bilder gut wiedergegeben; namentlich sind in Nr. 2 die Feinheiten des Originals mit Sorgfalt beobachtet. Beide Blätter sind somit sehr wohl geeignet, die Kenntniss der vaterländischen Kunst, je nach ihren Entwickelungsstadien, verbreiten zu helfen.

3) Neapolitanerin am Meeresstrande. Gemalt von Riedel, lith. von Mittag. Der schlesische Kunstverein seinen Mitgliedern für das Jahr 1846.

Diese Lithographie hat jenes allgemein geschätzte Gemälde von Riedel zum Gegenstande, welches sich im Besitz der Stiftsdame Fräulein v. Waldenburg zu Berlin befindet und durch höchste Anmuth und Lauterkeit des Lebens, durch glockenreine malerische Behandlung zu den Perlen der Kunst unsers Jahrhunderts gehört. Die Lithographie ist im Ganzen gut und ersichtlich mit Liebe durchgeführt, sie gewährt einen ansprechenden Eindruck und ist schon geeignet, denen, die das Original kennen, eine schöne Erinnerung lebhafter zurückzurufen. Denen, die dasselbe nicht kennen, giebt sie freilich nur einen sehr wenig zureichenden Begriff von dessen Schönheit; — wie möchte aber überhaupt auch lithographische Kreide auf völlig genügende Weise wiedergeben können, was mit allem Zauber des Lichts und der Farbe gemalt ist?

Radirungen von C. Scheuren. 1842. (Ohne Angabe des Verlegers.)

(Kunstblatt 1846, No. 23.)

Die Freunde der Radirkunst mögen bestens auf ein Heft geätzter Blätter aufmerksam gemacht sein, dessen arabeskenartig geschmücktes Titelblatt die obige Inschrift führt und das, mit Einschluss des Titels, aus 26 Blättern besteht. Der Künstler, der dieselben gefertigt, ist der bekannte Landschaftsmaler in Düsseldorf. Die Radirungen haben verschiedenartige, zumeist nur sehr kleine Dimensionen, das Heft hat das Format eines kleinen Quer-Folio. Die dargestellten Gegenstände sind ebenfalls sehr mannigfaltig. Einige sind historischen Inhalts: eine kleine Skizze des Todes Kaiser Karls V. im Kloster St. Just (wenn ich die Scene richtig verstanden), ein Hamlet auf dem Kirchhofe mit Yorik's Schädel. Andere sind See- oder Strandbilder. Beladene Barken ziehen ruhig über den abendlichen Spiegel der Flut hin; Kähne mit Kriegern (etwa Wasser-

Geusen) geben einander Signale; Fischerweiber sind am Ufer versammelt; Fischer und Knaben wärmen sich am Strahl der Abendsonne, auf langer Bank neben einander gereiht und durch ein altes Gemäuer vor der Zugluft geschützt. Bei weitem die Mehrzahl sind eigentliche Landschaften. Sumpfiges Stromufer; ein kesselförmiger See im Gebirge; ein Durchblick durch den Wald mit dampfendem Meiler; baumreiche Ebenen und andere Waldscenen; groteske Felsengestaltungen mannigfaltiger Art, einsam in die Lüfte ragend, oder durch Gewässer und Gebüsch belebt; mancherlei Architekturen, die aus der Waldung emporblicken, hier ein buntes Schlösschen, dort eine einsame Mühle, dort ein verlassener, verschneiter Thurm; hier Fischerhütten am Strom, dort Bauerhäuser am engen Gebirgspfad u. s. w. — Das Eigenthümliche und Anziehende in der Behandlung dieser Blätter besteht in dem sicheren Maasse dessen, was zur Vergegenwärtigung der Darstellung nöthig war; überall ist mit wenig Strichen der vollendete Effekt erreicht. Man sieht, der Künstler hatte das vollste Bewusstsein des Gegenstandes und derjenigen Stimmung, in der er ihn darstellen wollte, in sich; mit Meisterschaft griff er die charakteristischen Momente heraus und zeichnete diese mit raschen, festen Zügen hin. So lebhaft sie empfunden waren, ebenso lebhaft wirken nun diese Züge auf die Phantasie des Beschauers und nöthigen ihn, unwillkürlich das Bild bis in alle Details zu ergänzen. Es ist in der That bewunderungswerth, wie diese scheinbar so flüchtigen Skizzen durchweg eine Naturlebendigkeit, eine Harmonie, eine malerische Kraft haben, dass sie an Wirkung dem ausgeführten Gemälde nahe stehen. Sie sind in dieser Beziehung den geschätztesten Radirungen jener alten Landschaftsmaler, eines Waterloo, Everdingen und Anderer, die die Nadel auch mit so weiser Oekonomie zu gebrauchen wussten, zur Seite zu stellen. Bei der heutiges Tages wieder in Aufschwung gekommenen Radirung, und namentlich bei der landschaftlichen, ist man im Allgemeinen mehr auf detaillirte Durchführung, dem eigentlichen Kupferstich mehr entsprechend, ausgegangen, und man hat hiebei allerdings sehr beachtenswerthe, im Einzelnen überraschende Erfolge gehabt. Immer aber bleibt es wenigstens gefahrvoll, sich mit der Radirnadel auf ein Gebiet zu wagen, wo der Grabstichel mit festerer Machtvollkommenheit herrscht; und jedenfalls ist die skizzirte, ich möchte sagen die epigrammatische Darstellung diejenige, die der Nadel vorzugsweise zusagt. Freuen wir uns also, dass ein Meister wie Scheuren diese gute alte Weise wieder zu Ehren gebracht und in ihr gebührendes Recht eingesetzt hat.

Genrebilder aus dem Oriente. Gesammelt auf der Reise Sr. königl. Hoheit des Hrn. Herzogs Maximilian in Bayern und gezeichnet von Heinrich v. Mayr etc. Mit erklärendem Texte von Sebastian Fischer. Dr. etc. Erste Lieferung. Taf. I—V., nebst einem Detailblatt. Stuttgart, Verlag von Ebner und Seubert. 1846. Fol.

(Kunstblatt 1846, No. 28.)

Die neuere Zeit hat uns mannigfache Darstellungen des Orients, der Physiognomieen seiner Lokalitäten und seiner Bewohner gebracht, zumeist

jedoch nur einzelne Ansichten, Kostüm- oder Portraitbilder u. dergl. Der Zweck des vorliegenden Werkes ist, uns abgerundete Scenen, die uns charakteristisch in das Leben und Treiben der Orientalen und in die gesammte Umgebung ihres Lebens einführen, zu geben. Das Werk soll im Ganzen aus vierzig ausgeführten Blättern solcher Art und aus acht Blättern mit der Darstellung der verschiedenartigsten Utensilien bestehen. Nach der Inhaltsangabe wird es sich aber im Wesentlichen auf Aegypten und die angrenzenden Lande beschränken; doch war der Künstler, wie auch der Verfasser des Textes, durch besondre äussere Umstände hinreichend begünstigt, um mit den Bewohnern dieser Gegenden überall in näheren Lebensverkehr treten und somit die Darstellungen durchweg nach dem Leben geben zu können. Die Darstellungen (mit Ausnahme der acht Detailblätter) werden nach Oelgemälden lithographirt, deren grösserer Theil sich in der Gallerie Sr. Majestät des Königs von Württemberg befindet. — Die vorliegende erste Lieferung enthält zunächst ein aus orientalischen Emblemen sinnreich aufgebautes Titelbild mit der Dedikation des Werkes an Se. Maj. den König von Württemberg. Sodann: 1) „Mehemed Ali auf einer Spazierfahrt", am Ufer des Flusses, von glänzendem berittenem Gefolge umgeben; 2) „Irreguläre ägyptische Kavallerie", ein aufrührerisches Dorf umzingelnd; 3) Aerztlicher Besuch im Harem", für häusliche Sitte und innere Hauseinrichtung bezeichnend; 4) „Sclavenmarkt in Kairo", ebenfalls für einen wichtigen Punkt des orientalischen Lebensverkehrs sehr bezeichnend; 5) „Honzes Ali, Hengst von Schubra", mit den dortigen Gestütgebäuden und Stallmeistern; und 6) das Detailblatt mit einer grossen Menge im Umriss dargestellter Gegenstände, Pferdegeräth und Waffen-Lebendige Anschauung, charaktervolle Lebendigkeit und künstlerische Abrundung sichern diesen Blättern ein entschiedenes Interesse. Der Text verbreitet sich mit belehrender Ausführlichkeit über den Inhalt der dargestellten Gegenstände. Da die Inhaltsangabe des Gesammtwerkes ausserdem eine so reichaltige Auswahl in Aussicht stellt, so wird dem Unternehmen ein verschiedenseitiger Beifall gewiss nicht fehlen.

Ego dilecto meo, et dilectus meus mihi. Friedrich Overbeck inv. X. Steifensand sc. Düsseldorf, Verlag von Aug. W. Schulgen. Gross Fol.

(Kunstblatt 1846, No. 32.)

Ein Rundbild. Die h. Jungfrau in ganzer Figur, niedrig sitzend, das Christkind auf ihrem Schoosse liegend und eingeschlafen, sie mit dem Antlitze über dasselbe gebeugt. Landschaftliche Umgebung, altes Gemäuer auf der einen, ein Blick in die Ferne auf der andern Seite. Die Composition hat jene Harmonie der Linienführung, jenen Adel des Styles, jene grossartige Anmuth der Gewandung, wodurch Overbeck überall so ausgezeichnet ist; nach einer auf einem Täfelchen angebrachten Jahrzahl ist sie im J. 1838 entworfen. Der Stich ist mit ächter und grosser Meisterschaft durchgeführt; es ist eine Klarheit, ein edel gemessener Schwung

der Taillen darin, der mit der linearen Harmonie der Composition aufs Schönste übereinstimmt. Markvoll und energisch in den Gewandpartieen durchgeführt, wenn auch verschieden je nach den verschiedenen Stoffen, gehen die Taillen im Nackten in die zartesten Schwingungen über; der Körper des Christkindes namentlich ist mit ungemein anmuthvoller Weichheit behandelt. — Und dennoch lässt dies Blatt, wenn wir die stylistischen Schönheiten durchgesehen haben und nach tieferer Befriedigung verlangen, uns kalt. Die Composition ist eben das Erzeugniss einer ideellen Manier, die sich mit dem Schema begnügt, statt dasselbe zum individuellen Leben zu erwärmen. Wir sehen nicht ein, warum jene junge Mutter sich hier, zwischen Blumen und Erdbeeren, so formell repräsentirend niedergelassen hat; wir suchen in der abstrakten Schönheit ihrer Gesichtszüge vergeblich nach jener innigeren Wärme, die aus einem persönlichen Charakter, aus dem vollen Gefühle des Moments hervorgeht. Das Zufriedensein mit dem allgemeinen Schema rächt sich im Uebrigen oft genug dadurch, dass es den Künstler direkt von der Natur, d. h. von der Wahrheit, abführt, und hat sich auch in diesem Fall gerächt. Einseitig nur jener Linienharmonie folgend hat Overbeck der h. Jungfrau einen Hals von so unförmlicher Länge gegeben, wie ihn nur Parmigianino's verrufene Madonna col collo lungo trägt. Es thut mir leid, dass ich bei einer so schönen Arbeit zu solcher Ausstellung genöthigt wurde. Aber einem — nicht einflusslosen falschen Princip muss man entgegentreten, wo es sich eben geltend zu machen sucht.

Der russische Schlitten. Gemalt von Horace Vernet. Lithographirt von W. Meyerheim. C. G. Lüderitz'sche Kunstverlagshandlung in Berlin.

(Kunstblatt 1846, No. 51.)

Dies Blatt stellt uns jenes kleine Meisterwerk des berühmten französischen Malers dar, welches auf der Berliner Ausstellung des Jahres 1844 allgemeines Aufsehen machte und welches in der That an künstlerischer Vollendung und Durchbildung seinen grössten Arbeiten an die Seite gestellt werden darf. Eine Steppe, über die ein Schneesturm hinwirbelt; ein roher Schlitten, mit drei jagenden Pferden bespannt, in dem ein Officier sitzt, vor dem Sturm zusammengebückt und in den Mantel gehüllt, während der bärtige Kutscher in seinem dicken Pelz von der unbehaglichen Witterung nichts zu empfinden scheint; Krähen und Raben zu den Seiten der Pferde und in langem Zuge dem Schlitten nachkrächzend. Alles Einzelne in bewundernswerther Lebendigkeit vorgeführt und dabei, was mehr ist, das Ganze in ächter malerischer Stimmung, gewaltsam winterlichen Hauch athmend, zusammengefasst. Soweit dies Alles durch eine Lithographie wiedergegeben werden kann, löst das vorliegende Blatt seine Aufgabe in trefflicher Weise; der auch als Maler (besonders in Soldatenscenen) rühmlich bekannte Lithograph hat mit einer Feinheit des

Verständnisses, mit einer Energie in der Behandlung des Einzelnen gearbeitet und zugleich eine so gehaltene Gesammtwirkung erreicht, dass das Blatt gewiss zu den besten in seiner Art gezählt werden muss.

Stahlstich.

(Kunstblatt 1846, No. 56.)

In Berlin sind kürzlich zwei Stahlstiche von bedeutender Dimension beendet worden, die sowohl von der vortrefflichen Qualification des Materials für die verschiedenartigsten Stichgattungen als von dem Talent und der meisterhaften Fertigkeit unserer Stecher neue, sehr erfreuliche Zeugnisse geben. Der eine Stich, 15 Zoll hoch und 12 Zoll breit, von Gustav Lüderitz, enthält das Portrait des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preussen in halber Figur; er ist nach einem Gemälde von F. Krüger, in geschabter Manier ausgeführt und von dem Verleger (C. G. Lüderitz in Berlin) I. M. der Königin Elisabeth von Preussen gewidmet. Das Krüger'sche Original, das vor zwei Jahren die Berliner Kunstausstellung schmückte, ist unbedenklich als dasjenige Portrait des Königs zu bezeichnen, welches die glücklichste Auffassung mit ächt künstlerischer Behandlung verbindet; bei sprechender Aehnlichkeit ist hierin der tiefere, geistige Ausdruck lebendig wiedergegeben und zugleich bei dem Ganzen die edelste Haltung und malerische Harmonie beobachtet. Der Stich hat sich von diesen Vorzügen nichts entgehen lassen; er ist eine völlig treue Uebertragung des farbigen Originals in die einfacheren Darstellungsmittel der Zeichnung. Bei einer sorglichen und besonders in den Fleischpartieen sehr zart durchgeführten Modellirung haben wir in dieser Arbeit doch überall das Breite, Saftige, Markige des Vortrages hervorzuheben, wobei die eigenthümliche Technik der geschabten Manier, unterstützt von mässigem Gebrauch der Nadel, die angemessenste Grundlage bot. Die allgemeine Haltung, die bei der Uebertragung des Gemäldes in die Mittel des Stiches nicht ohne Schwierigkeit herzustellen war, ist gleichwohl sehr glücklich erreicht. — Das zweite Blatt, im Stich 14 Zoll hoch und fast 21 Zoll breit, enthält eine Ansicht von Salzburg und ist, nach einer Zeichnung von Biermann, von H. Fincke gestochen. Wenn Fincke in früheren landschaftlichen Blättern und namentlich zuletzt in einer Ansicht des Domes von Meissen nach Schirmer mehr den glänzenden Effekt des Grabstichels beobachtet hat, so erscheint er in diesem neusten Blatte freier, naiver, und die Führung des Stichels in etwas der unbefangenen Radirmanier sich annähernd. Freilich war die Behandlungsweise hier und dort durch die Originale mit bedingt und dem Charakter der genannten Maler entsprechend gewählt. Die vorliegende landschaftliche Composition hat ganz jene, besonders durch malerische Vorgründe imponirende Kühnheit, die uns überall in Biermann's Arbeiten entgegenzutreten pflegt. So ist auch in dem Stich besonders der Vorgrund mit seinen Tannen, Felsgestein und altem Mauerwerk höchst energisch und wirkungsreich behandelt, während sich Mittelgründe, Gebirgsferne und Luft, durch eine fortgesetzte mässigere Führung des Stichel's, auf angemessene Weise abstufen. Bei den Einzelheiten der fernerliegen-

den Gegenstände ist die besonnene Modellirung (im landschaftlichen Sinne) hervorzuheben, die doch der Haltung des Ganzen auf keine Weise Abbruch thut. Das Blatt ist zur Gabe für die Mitglieder des Vereines der Kunstfreunde im preussischen Staate bestimmt.

Der ertrunkene Sohn des Fischers. Gemalt von H. Ritter in Düsseldorf, lithographirt von Gustav Feckert in Berlin. Verlag von Albert Zabel in Magdeburg etc.

(Kunstblatt 1846, No. 63.)

Wie in unsrer Literatur, seit Immermann's Münchhausen und Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten, so macht sich auch in unsrer Malerei gegenwärtig eine Richtung mehr und mehr geltend, die von classischen und romantischen Traditionen und Kostümen absehend, in das innere Wesen unsres Volkslebens eindringt und uns dasselbe in künstlerisch gerundeter Darstellung zum Bewusstsein bringt, — eine Richtung, deren charakteristische, kunsthistorische Bedeutung die Zukunft vielleicht noch besser feststellen dürfte, als es gegenwärtig möglich ist. In einzelnen Fällen ist man von Bildern dieser Richtung zu tendenziösen Darstellungen, deren Zwecke ausserhalb der Kunst liegen, vorgeschritten; wir lassen die letzteren für jetzt dahingestellt und deuten hier nur auf jene schönen, in sich wieder so vielfach verschiedenen Bilder von Becker, Jordan, Meyerheim u. A. m., die zu den trefflichsten der Art gehören. Eins der schönsten und gediegensten ist das von H. Ritter, zu dessen Vervielfältigung die oben genannte Lithographie dient. Es ist das Innere einer Fischerwohnung; Genossen und Gehülfen des Fischers haben seinen Sohn, einen etwa vierzehnjährigen Knaben, ertrunken hereingebracht; vergebliche Wiederbelebungsversuche sind gemacht worden; die Angehörigen erscheinen nun in stummen Schmerz versunken, während die übrigen scheu und leise mit einander flüstern und nur ein Alter zu dem Vater, einem kräftigen Mann, der im Innern mit Gewalt gegen den Schmerz anringt, beruhigende Worte spricht. Das Bild ist voll lebendiger Charakteristik; die naive Sphäre der Gesellschaft, in der der Vorfall sich ereignet, ist in allen Beziehungen mit Bestimmtheit wiedergegeben, ebenso entschieden aber auch jener Adel, der einer unverdorbenen Natur durch erschütternden Seelenschmerz aufgeprägt wird, zum Ausdruck gebracht. Zugleich hat das Original eine malerische Kraft und Stimmung, die das Zeugniss eines ächt künstlerischen Versenkens in den Stoff, einer ächt künstlerischen Durchbildung desselben ist. Die Vervielfältigung des Bildes durch die Lithographie haben wir nur mit Freuden zu begrüssen, und um so mehr, als der Lithograph mit glücklichstem Erfolg bemüht gewesen ist, sowohl das geistige Element des Ausdrucks als jene energisch malerische Behandlungsweise wiederzugeben: wir können hinzufügen, dass sich das Blatt namentlich in letzterer Beziehung durch nicht gewöhnliche Verdienste auszeichnet.

Medaillenarbeit.

(Kunstblatt 1846, No. 64.)

In der Berliner Medaillenmünze von G. Loos sind kürzlich ein Paar Medaillen erschienen, die eine nähere Beachtung verdienen. Die eine, kleinere, von nicht viel über 1 Zoll Durchmesser, ist, wie es auf dem Reverse heisst, „zur Erinnerung an den Fortbau der Wiesenkirche zu Soest“ gefertigt und enthält auf ihrem Averse ein sehr sauber gearbeitetes perspectivisches Bild der genannten Kirche mit vollständig restaurirten Thürmen, zu deren Ausführung (die Restauration der Kirche erfolgt mit den von dem Könige von Preussen bewilligten Mitteln) wenigstens Hoffnung ist. Die andre Medaille, die fast 2 Zoll im Durchmesser hat, ist zur Erinnerung an die „preussische Generalsynode zu Berlin, 1846“, geprägt. Neben der eben angedeuteten Bezeichnung enthält sie auf ihrem Reverse, innerhalb einer gothischen Umrahmung, einen bezüglichen Bibelspruch, auf ihrem Averse aber eine Darstellung der Religion oder der Fides mit Kelch und Kreuz in den Händen, eine Nachbildung jener Fides, welche unter den schönen allegorischen Figuren der von Andrea Pisano gefertigten Bronzethür der Taufkirche S. Giovanni in Florenz enthalten ist. Zur näheren Bezeichnung, dass es sich hier um die evangelische Kirche handelt, ist auf der Bank, auf welcher die Gestalt sitzt, eine geöffnete Bibel hinzugefügt. Die Gestalt, namentlich die weitfaltige Gewandung, ist ebenfalls mit grosser Sauberkeit behandelt und gewährt einen würdigen Eindruck, wenn schon sie, wie es scheint, bei gestreckteren Verhältnissen etwas starrer in der Haltung ist, als die des florentinischen Originals. Zu bedauern ist im Allgemeinen nur, dass das neunzehnte Jahrhundert hier ohne Weiteres vom vierzehnten borgen musste, was freilich denen, die einmal ans Borgen gewöhnt sind (und ihre Zahl in der heutigen Kunst ist grösser, als man auf den ersten Anblick meinen sollte), wohl nicht befremdlich sein wird. — Als Verfertiger beider Medaillen hat sich auf ihnen der Medailleur Schilling genannt.

Die Kunstausstellung zu Berlin im Herbst 1846.

Uebersichtlicher Bericht.

(Kunstblatt 1847, No. 2 f.)

Die letzte Berliner Kunstausstellung, die am 1. September geöffnet und am 15. November geschlossen wurde, stand an Zahl der ausgestellten Gegenstände mit den glänzendsten Ausstellungen, welche seither in Berlin stattgefunden, auf gleicher Stufe. Das Verzeichniss der Ausstellung schloss in seinen Nachträgen mit der Zahl 1853 ab, wobei zu bemerken, dass

nicht selten mehrere Gegenstände unter **einer** Nummer aufgeführt waren, dass daher eine noch höhere Gesammtsumme angenommen werden muss, die überschläglich etwa auf 2000 abzuschätzen sein wird. In überwiegender Mehrzahl gehörten die ausgestellten Gegenstände den künstlerischen Schulen des Inlandes und den besondern Verzweigungen derselben, also vornehmlich der norddeutschen Kunst, an; doch waren auch aus Süddeutschland, aus Frankreich, Belgien und andern Ländern charakteristische Beispiele für die künstlerischen Richtungen, welche sich dort geltend machen, eingegangen.

Wie in numerischer Beziehung, so war diese Ausstellung auch in Betreff der Breitenausdehnung des künstlerischen Vermögens, durch die Fülle der Talente, durch die grosse Menge allgemeinhin ansprechender Darstellungen, die sich hier der Betrachtung darboten, sehr beachtenswerth, mehr als dies vielleicht jemals bei hiesigen Kunstausstellungen der Fall gewesen ist. Es ergiebt sich hieraus das an sich gewiss erfreuliche Resultat, dass unsre Zeit und dass namentlich auch die norddeutsche Kunst an der **Fähigkeit**, künstlerisch zu schaffen und darzustellen, kaum irgend einer früheren Kunstepoche nachsteht. Wenn aber dennoch nur eine geringe Anzahl von Werken vorhanden war, welche die **höchste** künstlerische Befriedigung gewährten oder mit genialer Kraft das Urtheil gefangen nahmen, so beruht dies ohne Zweifel in dem Zustande der Krisis, in welchem überhaupt sich unser gegenwärtiges künstlerisches Streben befindet. Es scheint eine augenblickliche Unentschiedenheit eingetreten zu sein, in der einerseits der begeisternde Trieb, andrerseits die unumwundene Hingabe an das Darzustellende in gewissem Betracht hat nachlassen müssen. Gleichwohl waren noch manche schöne Nachklänge älterer künstlerischer Richtungen, waren ebenso bereits manche schöne Keime neu beginnender Bestrebungen und im Einzelnen zugleich manche Leistungen von ganz unabhängiger Vollendung wahrzunehmen.

Der Malerei gehören ungefähr drei Viertheile der ausgestellten Gegenstände an. Das Verzeichniss führte 1406 Gemälde und Zeichnungen auf; 926 hievon enthielten figürliche Darstellungen, unter denen sich jedoch 406 Bildnisse befanden; 415 waren Landschaften und Prospecte, 64 Stillleben und Arabesken. — Bei der einheimischen Malerei unterschieden sich besonders die Leistungen der Düsseldorfer Schule, mit Einschluss der nach andern Orten übersiedelten Nachfolger derselben und die der Künstler von Berlin und der in hiesigen Schulen Gebildeten. Dieser Unterschied ist vornehmlich in Betreff der Malerei von figürlicher Darstellung beachtenswerth.

Die **Düsseldorfer Schule** war, was die figürlichen Darstellungen anbetrifft, nicht hinreichend vertreten, indem eine Anzahl ihrer ausgezeichnetsten Künstler gar keine oder doch solche Arbeiten eingesandt hatte, die zu ihrer vollständigen Würdigung nicht hinlänglich geeignet waren. So durfte es allerdings der ganzen Schule nicht zur Last gelegt werden, wenn gerade den Darstellungen bedeutenderen Inhalts eine gewisse Schüchternheit und selbst Schwäche, eine Scheu, sich dem Gegenstande entschieden und völlig hinzugeben, anzuhängen schien. Immer jedoch musste diese Erscheinung ein bedenkliches Zeichen bleiben.

Es liegt zu Tage, dass der lebhafte Schwung, den diese Schule noch vor wenig Jahren erfüllte, nachgelassen hat, und dass es, sollen anders diese zumeist so vortrefflichen Talente der vaterländischen Kunst nicht

am Ende gar verloren gehen, für sie eines neuen ergreifenden Impulses bedarf. Nur wo der Gegenstand der künstlerischen Darstellung das Eingehen auf ein markantes individuelles Leben unbedingt nöthig machte, wie in einigen wenigen Gemälden geschichtlichen Inhalts, wie in den fein durchgebildeten Portraits von Sohn und Hildebrandt, in den Genrebildern von Jordan, Hasenclever, C. Hübner, zeigte sich unter den hier ausgestellten Bildern auch die entschiedene Darlegung künstlerischer Kraft und nachhaltigen künstlerischen Willens.

Die gegenwärtige Dresdener Schule ist, der Hauptsache nach, als eine Abzweigung der Düsseldorfer Schule zu betrachten. Die von Bendemann eingesandten Cartons zu einigen der Bilder, welche er im königl. Schlosse zu Dresden ausgeführt hat, geben neue Belege für den eigenthümlichen Adel des Talents und die Feinheit der Bildung, welche diesen Künstler auszeichnen, liessen aber in Etwas doch auch jene höhere Energie und Unmittelbarkeit vermissen. Unter den bedeutenderen Talenten, die ihm in verwandter Richtung zur Seite stehen, hatte diesmal Metz aus Brandenburg, in seiner „Vermählung des Tobias," ein Bild von schöner, in sich abgeschlossener Durchbildung eingesandt; man konnte dies Gemälde in Auffassung und Behandlung etwa einem schönen Francia vergleichen. Im Allgemeinen findet das, was so eben von der Düsseldorfer Schule gesagt ist, auch auf die Dresdener Schule seine Anwendung; der von J. Hübner und Bendemann herangebildete jüngere Nachwuchs der letzteren erschien, einzelne Ausnahmen allerdings abgerechnet, nur als ein abgeschwächter Reflex der Düsseldorfer Schule. — Andere Düsseldorfer sind gegenwärtig in Frankfurt wohnhaft. Unter den Werken, welche die letzteren eingesandt, war besonders ein Gemälde von Rethel, „Petrus, welcher den Lahmen heilt," durch die männliche Energie der Behandlung beachtenswerth, während die Genrebilder von Becker den schönen Leistungen dieser Gattung, die unmittelbar aus Düsseldorf eingegangen waren, zugezählt werden mussten.

In Berlin hat sich die Malerei von figürlicher Darstellung nicht zu einer besonderen Schulrichtung concentrirt. So erschien auch in den Bildern der jüngsten Ausstellung ein sehr verschiedenartiges Streben ziemlich unvermittelt neben einander. Der persönliche Einfluss einzelner, jetzt zumeist verstorbener Meister, verbunden mit classischen Studien in Rom, hat einerseits eine Richtung von einer gewissen classischen Strenge zur Folge gehabt, von der einzelne, an sich beachtenswerthe, doch nicht bedeutend hervorstechende Leistungen vorhanden waren. Andererseits hat ein gewisses romantisches Genre Anklang gefunden, das noch gegenwärtig durch eine Anzahl von übrigens auch nicht besonders erheblichen Leistungen vertreten wird. Daneben macht sich, in ziemlich breiter Ausdehnung, eine Genremalerei bemerklich, die sich in der Darstellung einfacher Vorgänge des gewöhnlichen Lebens bewegt und neben manchem Trivialen auch manches ganz Ansprechende hervorbringt. Einzelne Künstler, wie u. A. der Schlachtenmaler Edmund Rabe, erheben sich aus solcher Richtung zu einer erfreulichen Energie, während sich dieselbe in den Gemälden von F. E. Meyerheim zur seltensten Vollendung entwickelt. Die Ausstellung besass von dem letzteren acht Gemälde von gleicher, höchst meisterhafter Gediegenheit, in denen die gemüthliche Seite des vaterländischen Volkslebens in eben so reiner Naivetät, wie mit ächt künstlerischem Schönheitssinne zur Erscheinung gebracht war. Unabhängig von

diesen Richtungen zeigten sich Andere, wie Kretzschmer (früher in Düsseldorf), in der Darstellung orientalischer Volksscenen thätig.

Die Portraitmalerei wird, wie es die grosse Masse der eingesandten Arbeiten dieser Gattung bezeugte und wie es in einer grossen Residenz nicht füglich anders sein kann, zum guten Theil rein handwerksmässig geübt. Einzelne Meister, die sich diesem Fache vorzugsweise gewidmet, einzelne Historienmaler, die hierin thätig gewesen sind, hatten jedoch sehr ausgezeichnete Bildnisse eingesandt. Grossen Beifalls erfreuten sich die Bildnisse von Magnus und sein Portrait der Sängerin Jenny Lind galt gewiss mit Recht als eine der ersten Perlen der Ausstellung; einfache Naivetät der Auffassung und tiefe Begeistigung. Energie des Lebens und der volle Reiz künstlerischer Harmonie gaben diesem Bilde in der That einen in seiner Art sehr seltenen Werth. Die von Fr. Krüger und von Begas gemalten Bildnisse gehörten ebenfalls zu den trefflichsten Arbeiten ihrer Gattung. Auch noch Andere hatten ihre Aufgabe mit künstlerischem Sinne zu erfüllen gewusst.

Die Anzahl eigentlicher Historienbilder, die von Berliner Künstlern eingesandt, war nicht bedeutend. Zu bemerken ist, dass Alles, was mit Fug zu dieser Gattung gezählt werden kann, sich in der Darstellung von Scenen der wirklichen Geschichte (im Gegensatz zu Darstellungen poetischen oder symbolischen Inhalts) bewegte. Zwei von diesen Arbeiten, beide von sehr bedeutender Dimension, nahmen die Aufmerksamkeit vorzugsweise in Anspruch. Das eine war das Bild der gefangenen Wiedertäufer von Schorn, das das Verdienst bedeutender Composition und scharf ausgeprägter Charakteristik mit dem Streben nach realer Durchdringung der Aufgabe verbindet. Das zweite war eine Scene der Schlacht von Fehrbellin, von Eybel, ein Gemälde, in dem die Bewältigung eines mächtig bewegten Lebens schon mit sehr glücklichem Erfolge zur Aufgabe genommen ist. Je seltener die deutschen Künstler (wenigstens die norddeutschen) in neuerer Zeit die Darstellung grossartig bewegter Handlungen versucht haben, um so mehr musste diese Arbeit Anerkennung verdienen.

Wenn der Wunsch, dass einer solchen Weise künstlerischer Thätigkeit die entsprechende Förderung zu Theil werden möge, gewiss sehr wohl begründet ist, wenn dieselbe der vaterländischen Kunst die schönsten Erfolge zu versprechen scheint, so muss hiebei jedoch noch eines dritten unter den Künstlern Berlins, des Malers A. Menzel, dessen Talent in derselben Weise das Bedeutendste erwarten lässt, gedacht werden. Von seinem reichen Compositionstalent, von der Schärfe seiner historischen Charakteristik und ebenso von seinen höchst gründlichen Studien in Betreff des historischen Kostüms und was dahin gehört, geben die zahlreichen Zeichnungen, die er für die auf Befehl des Königs veranstaltete Prachtausgabe der Werke Friedrichs II. und früher für die von Kugler verfasste Geschichte des letztern geliefert hat, hinreichendes Zeugniss. Eine bedeutende Anzahl der für jene Werke gelieferten Compositionen war von den Holzschneidern, welche dieselben für den Druck geschnitten haben, zu der jüngsten Ausstellung eingesandt worden. Ein von Menzel selbst ausgestelltes grösseres Genrebild legte sein technisches Vermögen in Betreff der künstlerischen Ausführung auf sehr entschiedene und beachtenswerthe Weise dar. Mit grossen Aufgaben aus der vaterländischen Geschichte versehen, würde dieser Künstler ohne Zweifel wesentlich neue Erfolge anzubahnen im Stande sein.

Was, im Gegensatz gegen die bisher besprochenen Leistungen und Richtungen, die süddeutsche Historienmalerei anbetrifft, so waren leider die Schulen von München nur durch ein Paar Künstler vertreten, deren auf der Ausstellung befindliche Arbeiten von der Grösse und Eigenthümlichkeit der dortigen Leistungen keine Anschauung gaben. Ein grosses Bild von Rahl in Wien, „die Verfolgung der Christen in den Katakomben Rom's," zeigte ein ernstliches und energisches Streben im Sinne der classischen Meister Italiens, das sich von den seit 30 Jahren befolgten modernen Tendenzen fern gehalten hat. Von Waldmüller in Wien war ein durch seine Naivetät ansprechendes Genrebild eingesandt. Unter den Arbeiten, die von den in Rom ansässigen Deutschen eingesandt waren, erschien vor Allem ein Bild von Riedel, Halbfigur eines römischen Landmädchens, durch die lauterste und zugleich in hohem Grade eigenthümliche Darstellung des Kolorits, als höchst ausgezeichnet. Auch unter den Bildern anderer deutscher Künstler, in denen man die römische Schule ausgesprochen sah, war manches Beachtenswerthe enthalten.

Interessant war es schliesslich, diesen verschiedenartigen Bestrebungen deutscher Kunst gegenüber auch den markigen Naturalismus, der gegenwärtig in der französischen Historienmalerei vorherrscht, durch mehrere tüchtige Bilder vertreten zu sehen. Hieher gehört zunächst ein grosses Gemälde von H. Vernet, das Schlachtfeld von Hastings, das, schon vor 18 Jahren gemalt und nicht in allen Punkten erfreulich, doch bereits im vollsten Maasse jene Entschiedenheit der Auffassung, jene Energie in Darstellung und Behandlung besitzt, wodurch Vernet eine so aussergewöhnliche Stellung in der heutigen Kunst eingenommen hat. Diesem Gemälde reihten sich andere von Delacroix, Papety, Girardet, Scheffer an, während noch andere zur Beobachtung abweichender und zum Theil minder erfreulicher Richtungen der französischen Kunst Gelegenheit gaben. — Hieher gehören sodann auch die kleinen Gemälde eines jungen deutschen Künstlers, Martersteig aus Weimar, der, früher in Düsseldorf gebildet, später seine Studien unter Delaroche in Paris fortgesetzt hat. Das eine dieser Bilder, „die Uebergabe der Augsburgischen Confession," war in Gesammtauffassung, feiner Charakteristik, in Haltung und Durchbildung so ausgezeichnet, dass es, trotz seines kleinen Maassstabes, den vollendetsten geschichtlichen Bildern, die in neuster Zeit gefertigt sind, zugezählt werden muss. Wenn sich hierin ohne Zweifel die vortheilhafte Einwirkung seines Meisters (Delaroche) kund gab, so standen die beiden andern Bilder desselben Künstlers (Scenen aus Luthers Leben), die nicht früher gemalt sind, gegen solche Vorzüge erheblich zurück, so dass eine abgeschlossene Bildung des Künstlers allerdings noch nicht vorausgesetzt werden darf.

Noch ist zu erwähnen, dass auch einige Gemälde figürlichen Inhalts von belgischen Künstlern, Hunin, Eeckhout u. A., vorhanden waren, die, wenn sie auch nicht den höchsten Rang einnahmen, doch die in Belgien vorherrschende kräftige Farbenbehandlung bezeichneten.

In den Landschaften, den Seebildern, den Thierstücken und architektonischen Prospekten, welche die Ausstellung in bedeutender Zahl enthielt, erschien jener allgemeine Reichthum, jene Breite des künstlerischen Vermögens noch ungleich bedeutender, als in den Malereien von figürlicher Darstellung. Wirklich schlechte oder triviale Arbeiten zeigten sich hier nur in äusserst geringer Anzahl, was bei jenen

nicht ebenso der Fall war. Fast durchgehend war das Bestreben wahrzunehmen, den eigenthümlichen Anforderungen, die sich aus dem jedesmal darzustellenden Gegenstande ergeben mussten, möglichst vollständig zu genügen, die lokale Charakteristik möglichst genau zu erfüllen, auch dieselbe in künstlerischer Weise auszuprägen. In der bei Weitem überwiegenden Mehrzahl der hieher gehörigen Bilder hat dies Streben mannigfache glückliche Erfolge gehabt, und so boten sich in ihnen landschaftliche Charakterbilder dar, die, mochten sie uns die Zustände deutscher Natur oder die Schweiz, Italien, Griechenland, Hindostan und Brasilien vorführen, mochten nordische oder italische Bauten, Scenen des Hirten- oder Jagdlebens diesseits oder jenseits der Alpen in ihnen dargestellt sein, stets das Interesse des Beschauers hervorzurufen geeignet waren. Aber auch bei ihnen war die Anzahl derjenigen Werke nicht bedeutend, die eine tiefere, wahrhaft künstlerische Befriedigung gewährten. Ueber das bloss stoffliche Interesse des Gegenstandes gingen dennoch nur wenige dieser Bilder hinaus; nur wenige vermochten es, sich von jener allerdings nothwendigen realen Basis aus zu einer eigentlich poetischen Wirkung zu erheben. Die augenblickliche Unentschiedenheit des gegenwärtigen Strebens, der Mangel eines lebhafteren geistigen Schwunges zeigte sich auch in dieser Gattung künstlerischer Thätigkeit.

Bei dem Vorherrschen des Stofflichen und dem Unterordnen der Individualität unter das Gesetz des letzteren machten sich in der Landschaft zugleich keine hervorstechenden Unterschiede der künstlerischen Schulen bemerklich. Doch waren überhaupt nur wenige Bilder dieser Gattung auf der Ausstellung vorhanden, die nicht von einheimischen oder in Schulen des Inlandes gebildeten Künstlern herrührten. Einzelne Namen als besonders ausgezeichnete vor den andern hervorzuheben, hat hier seine Schwierigkeit. Höhere künstlerische Verdienste waren vornehmlich in den Werken des in Rom zu früh verstorbenen A. Elsasser und in denen von Behrendsen, früher in Berlin, jetzt in Königsberg, in denen von Gräb, E. Hildebrandt, Bönisch in Berlin, von Schirmer, Lang, Happel, Portmann in Düsseldorf u. A. m. zu finden. Unter den landschaftlichen Thierbildern nahmen die von Steffeck eine bedeutende Stelle ein. — Die ausgezeichneten Bilder einiger Niederländer, Ruyten, Koeckkoeck, van Haanen, Verboeckhoven und die meisterhaften Effectstücke von Aiwazowsky in St. Petersburg reihten sich jenen gediegneren landschaftlichen Leistungen der einheimischen Kunst an.

Im Fache des Stilllebens wie in dem der Arabeske war Verschiedenes vorhanden, was einerseits das Kleinleben der Natur zierlich zu erfassen, andrerseits das Gepräge einer ansprechenden Dekoration zu gewinnen vermochte. Ein Fruchtstück von Preyer in Düsseldorf zeichnete sich durch die innere künstlerische Vollendung aus, die durchweg den Werken dieses Meisters eigen zu sein pflegt.

Die Sculptur zählt — mit Ausschluss der Medaillen, deren Anzahl nach dem Verzeichniss der Ausstellung nicht genau anzugeben ist — 106 Nummern. Die geringe Zahl und überhaupt die unzureichende Vertretung der einheimischen Bildhauerschule auf der letzten Ausstellung erklärt sich durch die umfassenden Aufträge zu monumentalen Arbeiten, mit denen die hiesigen Künstler dieses Faches durch den König, im Einzelnen auch durch verschiedene städtische Behörden gegenwärtig versehen sind, so dass

schliesslich diesen noch im Werke begriffenen Arbeiten

tens einzelne Belege für den seltenen Aufschwung, Bildhauerschule erfreut, vorhanden. Einige von rugen im vollsten Maasse das Gepräge seiner cher Art von hiesigen Künstlern reihten sich Kolossalstatue Winckelmann's von Wich- sung der bedeutenden Aufgabe, durch die elheiten ausgezeichnet.

mische Bildwerke, zum Theil von jüngeren Künst- gten ein derberes naturalistisches Streben, als der hie- ust eigen zu sein pflegt. Sehr ausgezeichnet in solcher elege ganz eigenthümlicher, meisterhaft entwickelter Talente, e mannigfach verschiedenen Thiergruppen von W. Wolff und von ue. — Von einigen deutschen Künstlern in Rom, von Steinhäuser und E. Mayer, waren gefällig durchgebildete Marmorarbeiten eingegangen; doch stand der erstere hierin gegen den naiven Ernst der Naturauffassung, der seinen früheren Arbeiten einen so hohen Werth gegeben hat, leider in etwas zurück.

Die französische Sculptur, die an sich nicht zu derselben künstlerischen Entchiedenheit ausgeprägt ist, wie die dortige Malerei, war durch einzelne Werke von Dumont, David und Rude repräsentirt.

Von Geerts in Brüssel war eine nicht uninteressante Gruppe, „Maria, als Königin der Engel gekrönt", in einem gewissen mittelalterlich religiösen Style, wie derselbe in Belgien zur Ausschmückung gothischer Kirchen gelegentlich befolgt wird, auf der Ausstellung befindlich.

An Arbeiten kleiner Sculptur sind zunächst Abdrücke der von Calandrelli nach Zeichnungen von Cornelius geschnittenen Kameen, ein anmuthvolles Elfenbeinrelief von dem Medailleur K. Fischer und geschmackvolle in Silber getriebene Arbeiten von Netto hervorzuheben. — In dem Fache der einheimischen Medaillenarbeit (das, soweit es für Privatzwecke thätig ist, leider sehr fabrikmässig betrieben wird) machten sich besonders die Arbeiten des eben genannten K. Fischer durch ihre künstlerische Behandlung bemerklich. So zeichneten sich auch die von Voigt in München eingesandten Medaillen durch künstlerische Eleganz aus.

Der tüchtige einheimische Betrieb des Bronzegusses, des Eisengusses, der Galvanoplastik wurde durch mehr oder weniger umfangreiche, auf der Ausstellung befindliche Arbeiten bestätigt. — Die Berliner Glasmalerei zeigte sich in ihren, für den Magdeburger Dom gefertigten grossen Glasbildern, wenn auch noch nicht als selbständiges Kunstfach, so doch als ein Kunsthandwerk, das wenigstens den Anforderungen eines solchen zu entsprechen sorglich bemüht war.

Der einheimische Kupferstich ist in fortschreitender Entwickelung begriffen und würde bei grosser Aufgabe das Bedeutendste zu leisten im Stande sein. Die Arbeiten der Berliner Kupferstecher. Mandel, Lüderitz, Fincke u. A. m., die von Steifensand und den beiden Keller in Düsseldorf gefertigten, wurden durch die zu ihrer Seite befindlichen glanzvollen Stiche berühmter Ausländer, wie Calamatta, Bridoux, Toschi nicht verdunkelt. — Die einheimische Lithographie zeigte Leistungen, die Alles enthielten, was von diesem Kunstzweige nur verlangt werden kann. — Der einheimische Holzschnitt, früher sehr handwerksmässig

betrieben, hat sich zu einer aussergewöhnlichen Blüthe entfaltet. Hier hat besonders der Einfluss des hiesigen Malers A. Menzel durch jene obenerwähnten Zeichnungen, welche er für den Holzschnitt lieferte, ungemein anregend gewirkt. Die Arbeiten von Unzelmann und den beiden Vogel in Berlin, die auf der Ausstellung befindlich waren, stehen dem Besten gleich, was in diesem Fache jemals geleistet ist.

Die Architektur — in Rissen oder Modellen — hat auf der letzten Ausstellung fast gar keine Vertretung gefunden. Bei der höchst rüstigen und vielseitigen Thätigkeit, die in dieser Kunst sowohl im Inlande, als im Auslande herrscht, bei der Mannigfaltigkeit der Leistungen und dem grossen Interesse, welches die Zusammenstellung derselben hervorbringen würde, ist es doppelt zu bedauern, dass, wie es scheint, weder die Architekten Neigung gehabt haben, in eine solche Concurrenz einzutreten, noch die Akademie, sie hiezu näher zu veranlassen. Die wenigen architektonischen Entwürfe, die auf der Ausstellung vorhanden waren, gaben von dem gegenwärtigen Standpunkte dieser Kunst keine Anschauung; nur ein Paar von ihnen, namentlich die Compositionen von Gemmel in Königsberg (der auf der letzten Ausstellung zugleich als tüchtiger Architektur- und Landschaftsmaler erschien) nahmen ein höheres Interesse in Anspruch.

Die Kunstausstellungen werden beiläufig, wie es in der Natur der Sache liegen muss, von den Künstlern zu ihrer Empfehlung an das Publikum benutzt. Sie bilden zugleich unmittelbar einen grossen Kunstmarkt, namentlich für die Werke der Malerei. Auch in dieser Beziehung sind einige besondre Resultate der letzten Ausstellung zur Sprache zu bringen.

Die Ausstellung enthielt, wie oben bereits bemerkt ist, nach Angabe des Verzeichnisses 1406 Gemälde. Unter diesen waren 406 Portraits befindlich, die als solche dem Privatbesitz angehörten. Von den übrigen 1000 Bildern war bei 218 der Besitzer angegeben, während 455 ausdrücklich als verkäuflich bezeichnet waren. Notorisch war die Zahl der verkäuflichen Bilder jedoch beträchtlich grösser und gewiss auf mehr als die Hälfte der ausgestellten Gemälde, nach Abzug der Portraits, abzuschätzen. Wie viel hievon verkauft worden ist, möchte mit numerischer Bestimmtheit wohl kaum anzugeben sein. So viel zu ermitteln war, ist die Neigung der Privatpersonen zum Ankauf nur äusserst gering gewesen, indem von solchen in der That nur einige wenige Bilder gekauft sind. Die wesentliche Hoffnung der Künstler beruht einstweilen auf den Kunstvereinen. Doch hat sich unter den letztern dem Vernehmen nach diesmal auch nur der „Verein der Kunstfreunde im preussischen Staat“ zu Ankäufen, und zwar von etwa nur zwanzig Bildern entschlossen. Die Sorge der Künstlermenge und der Wunsch der Privaten, wo möglich doch für einen kleinen Preis zu irgend einem Kunstbesitz zu kommen, haben unter solchen Umständen zu einem eigenthümlichen Auskunftsmittel geführt. Es hatte sich nemlich für diese Ausstellung (wie versuchsweise auch schon für die vorige) ein besondrer Lotterieverein gebildet, der Loose zum Preise von 1 Thlr. ausgab und wesentlich den Zweck verfolgte, kleine Bilder anzu-

aufen und auszuspielen. Dieser „Thalerverein“, wie er der Kürze halber enannt wird, hatte in der That so bedeutenden Anklang gefunden, dass r es möglich machen konnte, ungefähr hundert Bilder anzukaufen und zu erloosen. Gewiss hat der durch ihn veranlasste rege Betrieb seine immerhin erfreuliche Seite. Wenn aber schon die grösseren bisher bestehenen Kunstvereine nicht mit Unrecht der Vorwurf traf, dass sie zur Beförerung einer, den niederen Interessen gewidmeten Kunstrichtung manche 'eranlassung gegeben haben, so ist dies bei diesem „Thalerverein“ noch iehr und fast ausschliesslich der Fall. Er war, wie bereits bemerkt, arauf hingerichtet, nur kleine Bilder zu mässigen Preisen zu kaufen, und abei zugleich, wie ausdrücklich öffentlich ausgesprochen wurde, vorzugsreise die minder bemittelten einheimischen Künstler, diese aber wieder a möglichst grosser Ausdehnung zu berücksichtigen (so dass von Jedem a der Regel nur e i n Bild gekauft werden sollte). Er hat also einerseits len gewiss sehr ehrenwerthen Charakter eines Unterstützungsvereines, ann aber andrerseits in seinen wesentlichen Folgen nur zur Förderung les Kunstproletariats führen. Hier drängt sich unwillkürlich der Wunsch uf, dass solcher Wirkung eine nachhaltige Gegenwirkung — durch eine rgendwie umfassendere, aus öffentlichen Mitteln getragene Verwendung ler Kunst für öffentliche Zwecke — entgegentreten möge.

Die Werke der Sculptur werden im Allgemeinen, der Natur der Sache iach, mehr auf Bestellung gearbeitet. Für sie kann also eine Ausstellung iicht in gleichem Maasse die Eigenschaft des Marktes besitzen. Auch hat iei der letzten Ausstellung, soviel bekannt, kaum ein nennenswerther lnkauf von Sculpturgegenständen stattgefunden.

Berlin, 30. November 1846.

Ueber

DIE KUNST ALS GEGENSTAND DER STAATS-VERWALTUNG,

mit besondrem Bezuge auf die Verhältnisse des preussischen Staates. [1]

(Berlin, 1847.)

> **„Man kann es überhaupt nicht genug wiederholen: Kunstgenuss ist einer Nation durchaus unentbehrlich, wenn sie noch irgend für etwas Höheres empfänglich bleiben soll."**
> **Wilhelm von Humboldt, im J. 1809.**

Wie die Wissenschaft dazu berufen ist, den Menschen geistig frei zu machen, so ist es die Bestimmung der Kunst, ihm das Gepräge des geistigen Adels zu geben. Es wird mithin die Staatsregierung, wenn es überhaupt zu ihren Pflichten gehört, die Bildung des Volkes zu fördern und zu leiten, diese Sorge nicht bloss der Wissenschaft, sondern auch der Kunst zuzuwenden haben. Und dies um so mehr, als die Kunst in ihrer Allgemein-Verständlichkeit, in ihrer sinnlichen Kraft einen umfassenderen und schnelleren Einfluss auf die Einzelnen wie auf das öffentliche Leben und dessen Stimmung, auszuüben im Stande ist, aus demselben Grunde aber zugleich der Entartung leichter unterliegt und zur Erschlaffung und selbst, im Widerspruch mit ihrer ursprünglichen Bestimmung, zur Gemeinheit führen kann.

Diese wichtige Bedeutung der Kunst für das geistige Leben des Volkes bedingt es ferner, dass sie, — da sie in verschiedenartig sich bethätigende Fächer, in Künste von erheblicher formaler Verschiedenheit auseinander fällt, — überall in ihrer Gesammtheit gegenwärtig erhalten, dass nach Möglichkeit auf eine gleichmässige Behandlung derselben von gemeinsamen obersten Grundsätzen aus hingewirkt werde. Je mehr die Künste sich von einander trennen, je mehr sie vereinzelt behandelt werden, um so mehr sind sie dem Zufall unterworfen, um so leichter wird

[1]) Auf amtliche Veranlassung abgefasst.

von ihrer hohen geistigen Bestimmung abgesehen und nur mehr jenes Aeusserliche an ihnen, wo zunächst die Entartung beginnt, gepflegt. Wo dagegen der Kreis der Künste als ein Ganzes von nothwendiger innerlicher Gliederung ins Leben tritt, da muss auch alles Einzelne, selbst das scheinbar Zufällige und Spielende, selbst dasjenige, was ganz durch äusserlichen Zweck bedingt zu sein scheint, seiner höheren Aufgabe treu bleiben.

Die folgenden Bemerkungen sind dazu bestimmt, unter einer Auffassung wie die eben angedeutete und mit besondrer Bezugnahme auf die im preussischen Staat vorhandenen Verhältnisse eine Uebersicht derjenigen Gesichtspunkte zu geben, in denen die Kunst als Gegenstand der Staatsverwaltung, die Fürsorge der letzteren in Anspruch nehmend, erscheint.

Uebersicht der Kunstfächer.

Nach der verschiedenen Weise, in welcher die Kunst ins Leben tritt oder das Kunstwerk vorgeführt wird, unterscheiden sich die beiden Haupt-Gattungen: der Künste von dauernder und der von vorübergehender Darstellung.

Als Künste von dauernder Darstellung sind zunächst zu nennen: die Architektur (in jener weitesten Bedeutung des Wortes, welche das „Kunsthandwerk" mit einschliesst und für welche von neueren Schriftstellern der Ausdruck „Tektonik" angewandt ist) und die Garten-Kunst. Beide Künste stehen, in Betreff ihrer räumlichen Erscheinung, in häufiger Wechselwirkung miteinander. Beide schliessen sich dem einfachsten, ursprünglichen Lebensbedürfniss an und umfassen das Leben in seinen weitesten Beziehungen; beide sind fähig und berufen, einerseits dem gemeinen Bedürfniss die möglichst edle Gestalt zu geben, andrerseits vom gemeinen Bedürfniss unabhängige Werke in idealer Behandlungsweise zu schaffen.

Ferner gehören hieher die Künste der Sculptur und der Malerei mit ihren Nebenfächern. Dies sind wesentlich selbständige und ideellen Zwecken dienende Künste, wenn schon sie geeignet sind, mit den obengenannten auf eine oder die andre Weise in Verbindung zu treten und sich namentlich auch dem „Kunsthandwerk" als Dekoration anzuschliessen.

Zu den Künsten von vorübergehender Darstellung gehören vorzugsweise die Dichtkunst und die Musik. Der Zweck beider ist ein ausschliesslich ideeller. Nur in wenigen besondern Fällen wird die Musik zur Befriedigung eines äusserlich gegebenen Bedürfnisses angewandt, wie beim Tanz oder beim Marsch und wie — was hier als das ungleich Wichtigere hervorzuheben ist — bei der Abhaltung des Gottesdienstes in seiner gewöhnlichen, gesetzlich vorgeschriebenen Form. Jede von den genannten beiden Künsten schafft entweder für sich selbständig, oder es tritt ein Zusammenwirken beider ein, indem die Musik sich des dichterisch ausgeprägten Wortes als Basis für ihre Schöpfungen bedient.

Zu eigenthümlicher, höherer Wirkung entwickeln sich Dichtkunst und Musik in der plastischen Darstellung ihrer Werke: im recitirenden oder musikalischen Schauspiel. Als Hülfskünste dieser plastischen Darstel-

lung treten hinzu: die Architektur oder Malerei, für die scenische Dekoration, und gelegentlich die Tanzkunst.

Die Tanzkunst, ebenfalls zu den Künsten von vorübergehender Darstellung gehörig, erscheint gegenwärtig nicht mehr als eine selbständige Kunst. Ihrem Begriffe nach ist sie dies zwar allerdings, indem auch sie ohne allen Zweifel zum schönen Ausdruck geistiger Stimmungen dienen und zugleich den Wechsel und die Entwickelung solcher Stimmungen bezeichnen kann, ähnlich etwa, wie dies ihrerseits durch die Instrumental-Musik geschieht. Diese Tanzkunst aber (die u. A. noch Chamisso bei den Naturvölkern der Südsee kennen lernte) existirt für uns nicht mehr, und nur gelegentlich finden sich bei der heutigen Ausübung des Kunsttanzes, besonders wo derselbe sich in der einfachsten Darstellung bewegt, verlorene Andeutungen ihrer Eigenthümlichkeit. Was heute mit dem Namen der Tanzkunst bezeichnet wird, ist in der Regel nur die Darlegung einer mehr oder weniger entwickelten körperlichen Fertigkeit, welche mit der Darstellung andrer körperlichen Fertigkeiten, wie z. B. mit der Kunstreiterei, mit dem Ballonspiel (in Italien) u. s. w. parallel steht.

Verhältniss zwischen künstlerischer Erfindung und künstlerischer Ausführung.

Mehrfach verschieden, aber eigenthümlich wichtig für die Behandlung der Kunst von Seiten der Verwaltung, ist das Verhältniss zwischen der künstlerischen Erfindung oder Composition und der künstlerischen Ausführung. Es ist nöthig, dies Verhältniss je nach seiner Besonderheit bei den einzelnen Künsten näher anzudeuten.

In der Architektur und in der Gartenkunst beruht die Erfindung in dem Entwurfe, den der Meister liefert, während die Ausführung des eigentlichen Kunstwerkes durch die Hände Andrer bewerkstelligt wird. Doch ist die architektonische Composition fähig, die Art und Weise der Ausführung bis in die feinsten Details vorzuschreiben, so dass zur Ausführung selbst insgemein nur geschickte Handwerker erforderlich sind. Die gartenkünstlerische Composition muss dagegen dem künstlerischen Nachempfinden von Seiten der Ausführenden überall ungleich mehr überlassen, und es sind hiezu somit, falls der erfindende Meister die Ausführung nicht in allen Punkten selbständig leiten kann, neben den gemeinen Arbeitern mehr künstlerisch gebildete Gehülfen nöthig.

Bei der Sculptur und der Malerei können ähnliche Fälle eintreten, indem der erfindende Künstler ebenfalls nur eine Skizze liefert und die Ausführung derselben Andern überlässt; die letzteren müssen hiebei natürlich eine höchst bedeutende selbständige Kunstbildung besitzen. In der Regel aber, und dem inneren Wesen dieser beiden Künste gemäss, hat der erfindende Künstler hier das Werk, wenn auch unter Zuziehung von Gehülfen, doch im Wesentlichen eigenhändig durchzuführen und insbesondre eigenhändig zu beenden. (Es versteht sich von selbst, dass die nachbildenden Künste, auch der Metallguss, hier nicht mit in Betracht kommen.)

Bei der Dichtkunst und der Musik scheiden sich Erfindung und Ausführung zum Theil wieder wesentlich, und es treten hier zum Theil sehr eigenthümliche Verhältnisse hervor.

In der Dichtkunst wird die sinnliche Vermittelung (die Ausführung) vielfach scheinbar ganz aufgegeben, da die allgemeine Bildung einen Jeden zur Lectüre des Dichtwerkes befähigt. Vollständig pflegt hierauf vor Allem die prosaische Erzählung (der Roman) berechnet zu sein. Dann tritt jedoch, als nächste Vermittelung, die Kunst des recitirenden Vortrags hinzu, der eigentlich für die wahre poetische Composition überall Bedürfniss ist, indem er dem Dichtwerk erst sinnlich wirkende Existenz giebt und somit ausführt oder vollendet, was der Dichter selbst nur angedeutet hatte. Der einfache (unplastische) Vortrag des Dichtwerkes kommt indess gegenwärtig, sofern es sich dabei um Ausübung einer wirklich künstlerischen Thätigkeit handelt, nur sehr selten zur Anwendung.

In der Musik sind Composition und Ausführung in der Regel völlig geschieden, und wiederum wird von den ausführenden Musikern bedeutendes Kunstvermögen und Kunstverständniss erfordert, da auch der Componist die beabsichtigten Intentionen überall nur andeuten, nicht aber, wie der Architekt, bis ins letzte Detail vorschreiben kann.

Ganz eigenthümlich ist endlich das Verhältniss der ausführenden Kräfte zur Composition in den für die plastische Darstellung — für die Bühne — geschaffenen Dicht- oder Musikwerken. Neben der zunächst erforderlichen sinnlichen Vermittelung durch gesprochenen oder gesungenen Vortrag tritt hier, in der plastischen Ausführung, welche gleichzeitig von dem Schauspieler verlangt wird, ein ganz neues, von dem Dichter oder Componisten zwar empfundenes, aber auf keine Weise vorgebildetes Element hinzu. Der Schauspieler ist also derjenige unter den nur ausführenden Künstlern, der am meisten eigne künstlerische Schöpferkraft besitzen muss.

Bei den Künsten der Sculptur, der Malerei und der Poesie (bei der letzteren aber nur, sofern sie einen Gegenstand der Lectüre ausmacht) ist sonach die gesammte künstlerische Thätigkeit in der des einzelnen Meisters abgeschlossen, während sich bei den übrigen Künsten Erfindung und Ausführung unterscheiden und die verschiedenartigen Kräfte, auf die es hiebei ankommt, gleichmässig Pflege und Berücksichtigung erfordern. Es tritt hiebei aber noch ein drittes Element künstlerischer Thätigkeit ein, welches ebenfalls, je nach den betreffenden Kunstfächern, auf Berücksichtigung Anspruch hat: das der künstlerischen Direction, die bei der Ausführung von Werken der Architektur, der Gartenkunst, der mehrstimmigen Musik und der dramatischen Poesie erforderlich ist. Es liegt in der Natur der Sache, dass diese Direction am Angemessensten, wenn nicht durch den Erfinder selbst, so doch durch Meister des betreffenden Kunstfaches ausgeübt wird. So ist es auch in der Architektur, der Gartenkunst, der Musik der Fall; nur bei der dramatischen Poesie hat sich, in Folge der gesammten, von dem Theater schon seit lange eingeschlagenen Richtung, das sonderbare Verhältniss ergeben, dass man hiebei den Dichter, von dem doch das sicherste Verständniss des Dichtwerkes erwartet werden muss, am wenigsten in Anspruch zu nehmen pflegt.

Die Kunst in ihrem Verhältniss zur mercantilen Speculation.

Ein andres allgemeines Verhältniss, welches für die Behandlung der Kunst von Seiten der Verwaltung ebenfalls sehr bedeutende Wichtigkeit hat, betrifft ihre, je nach den verschiedenen Fächern verschiedenartige Fähigkeit, einen Gegenstand der mercantilen Speculation zu bilden. Es ist nöthig, die Art und Weise, wie dies Verhältniss sich in den einzelnen Fällen gestaltet, ebenfalls näher anzudeuten.

Bei der Architektur und Gartenkunst tritt im Allgemeinen, und namentlich bei den Werken von höherer künstlerischer Bedeutung, der Gesichtspunkt der Speculation nicht hervor. Nur in einzelnen untergeordneten Fällen kommen hier besonders Bauwerke, welche dem gemeinen Bedürfniss dienen, in Betracht. — Das gesammte Kunsthandwerk findet dagegen in der mercantilen Speculation eine wesentliche Stütze. — Die architektonischen und gartenkünstlerischen Entwürfe können vervielfältigt werden; sie haben aber kein Interesse für das allgemeine Publikum, sondern nur für den kleineren Kreis der Kunstverständigen, namentlich der Techniker von Fach.

Das Werk der Sculptur kann Gegenstand des Kunsthandels werden. Es liegt indess in der Natur der Sache, dass dies einestheils nur Originalwerke von kleinerer Dimension, anderntheils die Abgüsse von solchen, in Metall und vornehmlich in Gyps, betrifft. — Im Fache der Malerei bildet das Staffeleigemälde, namentlich das kleinere, einen schon ausgedehnten Gegenstand des Handels. Kupferstich, Holzschnitt, Lithographie u. s. w. sind insgemein ganz auf den Handel angewiesen. — Die Originalwerke, in der Sculptur und in der Malerei, werden schon nicht selten zum Behufe der Vervielfältigung, also der Speculation, bestellt.

Als eigenthümliche Anstalten, die, wenn sie auch insgemein nicht zum Behufe der Speculation gegründet sein wollen, doch das Element derselben nicht abzuweisen vermögen, sind hier die Kunstvereine anzuführen. Die Speculation erscheint in ihnen in der Gestalt der Lotterie.

In der Musik bildet die, durch den Druck vervielfältigte Composition einen sehr umfassenden Handelsgegenstand, wenn gleich derselbe immer nicht das gesammte Publikum, sondern nur den Musiker von Fach und den kunstgeübten Laien interessirt. — Die Musik-Aufführungen sind, sehr häufig wenigstens, Unternehmungen, bei denen das Element der Speculation mehr oder weniger vorherrscht.

Das Werk der Poesie ist, als gedrucktes Buch, ein für das allgemeine Publikum bestimmter und geeigneter Handelsgegenstand; das Publikum desselben ist demnach sehr bedeutend und um so grösser, das Werk mithin der Speculation um so mehr unterworfen, je mehr dasselbe auf die blosse Lectüre berechnet ist.

Auf die dramatischen Aufführungen endlich wirkt das Element der Speculation in der Regel ebenfalls in sehr erheblichem Grade ein. Theils sind dies Unternehmungen, die geradehin auf den Gewinn für den Unternehmer berechnet sind, theils ist der Unternehmer, auch wenn er auf reinen Gewinn verzichtet, bemüht, die bedeutenden Kosten der Aufführung so viel als möglich durch die Einnahme, und den Ausfall

einerseits durch den Ueberschuss andrerseits zu decken, also immer so viel Zuschauer als möglich heranzuziehen.

Ein frisch bewegter Handelsverkehr, eine erfindungsreiche mercantile Speculation gehören zu den Aeusserungen eines rüstigen, gedeihlich sich entwickelnden Volkslebens; auch auf die artistische Production haben sie ihr wohlbegründetes Recht. Der Staat, der überall den Handel schirmt und fördert, wird somit auch dem Kunsthandel und Allem, was mit ihm verwandt ist, seine Gunst nicht entziehen können, und dies um so weniger, als dadurch für die vermehrte Production selbst so viel Gelegenheit und Veranlassung gegeben ist. Dem Handel und der Speculation ist aber an dem Werthe des Producirten nur insofern gelegen, als ihnen derselbe den grösstmöglichen Gewinn, also die möglichst ausgedehnte und andauernde Gunst des Publikums, der grossen Menge, sichert. Er ist also abhängig von dieser Gunst und führt, als Kunsthandel, rückwirkend auch der Kunst dieselbe Abhängigkeit zu. Soweit mithin dieser Einfluss herrscht, macht sich dasjenige, was der Menge im Kunstwerk behagt, also das leicht Verständliche, das sinnlich Bestechende, Reizende, Erschütternde, vorzugsweise geltend, und die hohe, innerlich sittliche Bedeutung der Kunst ist in Frage gestellt. Hier ist einer der wesentlichsten Punkte, wo die Entartung der Kunst beginnen kann, und hier entgegenzuwirken, wird demnach vornehmlich Sorge der Staatsregierung sein müssen. Durch Hindernisse, die sie dem freien Verkehr in den Weg legte, würde sie allerdings nicht einschreiten können; wohl aber ist es ihr möglich, durch die grossen und mannigfaltigen Mittel zur Belebung und Beförderung der Kunst, über welche sie zu gebieten vermag, die eben angedeuteten Uebel nicht bloss grösstentheils aufzuheben, sondern jenen Verkehr selbst in die, von ihr begründeten würdigeren Bahnen hineinzuziehen und an ihm einen mitwirkenden Genossen zu erwerben.

Unter Voraussetzung der im Vorstehenden angedeuteten allgemeinen Beziehungen und Verhältnisse sind nunmehr die Punkte, in welchen eine Einwirkung der Staatsverwaltung auf die Kunst nothwendig oder wünschenswerth ist, im Einzelnen näher zu betrachten und hiebei eine Uebersicht der im Inlande vorhandenen Einrichtungen zu geben.

Gründung öffentlicher Lehr- und Bildungs-Anstalten für die Kunst.

Zunächst erscheint die Gründung öffentlicher Lehr- und Bildungs-Anstalten für die Kunst von erheblicher Wichtigkeit, da es die Aufgabe der Schule ist, durchweg die richtigen, die Würde der Kunst aufrecht erhaltenden Grundsätze zu wahren und fortzupflanzen, — worauf eben die Staatsverwaltung vor Allem ihr Augenmerk zu richten hat, — und die gesammte, so schwierige wie umfassende technische Durchbildung des

Künstlers zu vermitteln, — was durch die dem Staate zu Gebote stehenden reicheren Mittel wenigstens auf ungleich zuverlässigere Weise erreicht wird, als bei der Bildung in Privat-Anstalten. Die grosse Anzahl künstlerischer Lehr-Anstalten, die überall, mehr oder weniger ausgebildet, als Staats-Institute schon seit geraumer Zeit bestehen, bewährt das eben Gesagte durch die That.

Die in manchen Fällen leider auf Erfahrung gegründete Furcht, dass durch diese Staats-Bildungs-Anstalten eine grössere Anzahl von Künstlern erzogen werde, als Staat und Volk für ihre Bedürfnisse nöthig haben, muss verschwinden, sobald die Sache nach dem richtigen Princip behandelt wird. Wir können überzeugt sein, dass, den Gesetzen der ganzen Weltordnung gemäss, zwischen den vorhandenen schaffenden Kräften und den vorhandenen Bedürfnissen an sich ein Gleichmaass existirt. Es kann somit fürs Erste nur darauf ankommen, das eingebildete Talent von dem ächten zu unterscheiden, und es wird dies, bei einer aufrichtigen Leitung des künstlerischen Unterrichts, selten schwer sein. Sodann aber und vornehmlich wird es nöthig sein, den Charakter und das Maass des Talentes zu erkennen und dasselbe hienach auf die ihm angemessene Sphäre seiner Thätigkeit hinzulenken. Dies ist schwieriger, aber annähernd wird auch dies in den meisten Fällen sehr wohl möglich sein.

Es ist hiebei freilich vorausgesetzt, dass jenes tiefe Bedürfniss der Kunst für das gesammte und namentlich auch für das öffentliche Leben mit Ueberzeugung anerkannt sei, und dass es auch an den sonstigen, zur Befriedigung dieses Bedürfnisses erforderlichen Einrichtungen nicht fehle. Sollte der Künstler nach Beendigung der Schule in eine Wüste hinausgestossen oder allen Zufälligkeiten eines, der ächten Kunst entfremdeten Verkehres Preis gegeben werden, so wäre es in der That besser, keine Kunstschulen, — die in solchem Falle für die Staatsregierung nicht viemehr als nur den Werth eines müssigen Schaugepränges hätten, — zu gründen.

Auch im Inlande ist für die verschiedenen Kunstfächer eine erhebliche Anzahl von Staats-Bildungs-Anstalten vorhanden. Einzelnen von ihnen stehen Reformen bevor, andre, deren Gründung erst im Werke ist, warten noch der definitiven Bestimmungen zu ihrer Einrichtung und Eröffnung. Die Uebersicht gewährt ein für die wesentlichen Punkte sehr vollständiges Bild.

Die erste Stelle nimmt die Schule für die bildenden Künste bei der Königl. Akademie der Künste zu Berlin ein, welche die Architektur in ihrer höheren künstlerischen Bedeutung, die Sculptur und die Malerei mit ihren Nebenfächern umfasst. Eine Reorganisation dieser Anstalt ist schon seit längerer Zeit nöthig geworden, auch sind die Vorbereitungen hiezu, dem Vernehmen nach, bereits im Werk. Bei einer solchen Reorganisation wird es vornehmlich darauf ankommen, dass Einrichtungen getroffen werden, um alles nicht die reine Kunst Berührende von der Schule bestimmt auszuscheiden, sie dagegen nach allen Gesichtspunkten ihrer eigenthümlichen Bestimmung vollkommen auszurunden und ihre Zöglinge zu freier künstlerischer Meisterschaft emporzuführen. Die nähere Entwickelung dieser Principien, die eine sehr ins Einzelne gehende Darlegung nöthig machen würde und die hoffentlich bald ins Leben treten wird, ist hier nicht am Ort und bleibt dieselbe besser, falls es überhaupt erforderlich, einer andern Gelegenheit vorbehalten.

Dieser Schule zur Seite steht die Königl. Kunst-Akademie zu Düsseldorf, welche bis jetzt vorzugsweise zur Bildung von Malern und Kupferstechern bestimmt ist, zugleich einen mässigen Unterricht in der Architektur ertheilt, auch eine Zeichnenschule für Handwerker enthält. Die Akademie hat sich nach ihrem eigenthümlichen Princip und den neueren Bedürfnissen des Kunst-Unterrichts entsprechend in einer Weise entwickelt, die inzwischen bei verschiedenen Anstalten des Auslandes noch bedeutender und umfassender zur Anwendung gekommen ist.

Eine dritte höhere Kunst-Anstalt, ausschliesslich für Maler, soll in Königsberg eingerichtet werden. Die Verhandlungen hierüber sind beendet, der Director der Anstalt ist bereits nach Königsberg berufen, doch haben die derselben zu gebenden Einrichtungen noch nicht ihre definitive Bestätigung erhalten.

Mit der Königl. Akademie der Künste zu Berlin sind nach ihrer bisherigen Verfassung verbunden: eine „allgemeine Zeichnen-Schule" (ohne Rücksicht auf die künftige Bestimmung der Schüler) und eine „Kunst- und Gewerkschule" (zur künstlerischen Ausbildung der Handwerker). Die Rücksicht auf die grosse Wichtigkeit eines durchgebildeten Kunsthandwerkes für das Leben und den Verkehr, die Nothwendigkeit, dasselbe zu ähnlicher Höhe zu fördern, wie dies anderwärts (namentlich in Frankreich) der Fall ist, die Ueberzeugung, dass hierin vor Allem erfolgreich nur durch die Schule gewirkt werden kann, dürfte, gleichzeitig mit dem erwähnten Reformplane in Betreff der hiesigen Königl. Akademie, auch für die genannten beiden Schulen erhebliche Veränderungen herbeiführen.

In ähnlichem Verhältniss, wie bisher die hiesige Kunst- und Gewerkschule zu der hiesigen Königl. Akademie der Künste, stehen zu letzterer ferner die Provinzial-Kunst- und Gewerkschulen zu Königsberg, Danzig, Breslau, Magdeburg, Erfurt. Ob und welche Veränderungen bei ihnen wünschenswerth sein werden, dürfte sich deutlicher ergeben, wenn die eben angedeuteten Reformen bei der hiesigen Kunst- und Gewerkschule ins Leben getreten sind. Ebenso, ob etwa noch an andern Provinzial-Orten Schulen der Art einzurichten sein möchten.

Die genannten Anstalten ressortiren von dem Königl. Ministerium der geistlichen etc. Angelegenheiten. Eine Anzahl andrer Bildungsanstalten, welche das Baufach und die Gewerbe betreffen, ressortirt vom Königl. Finanzministerium. Sie haben es nicht unmittelbar mit der Kunst zu thun, doch müssen naturgemäss Beziehungen auf die letztere auch bei ihnen eintreten. Desshalb ist es nicht unangemessen, sie hier wenigstens mit aufzuführen. Es sind die zur allgemeinen technischen und wissenschaftlichen Ausbildung künftiger Baumeister und Baubeamten bestimmte Königl. allgemeine Bauschule, das Königl. technische Gewerbe-Institut, die Königl. Bau-Gewerbeschule in Berlin und die zahlreichen Gewerbeschulen in den Provinzial-Städten. — Mehrfach ist zur Frage gekommen, ob in Betreff des bei der hiesigen Akademie der Künste ertheilten architektonischen Unterrichts ein irgendwie festzustellendes annäherndes Verhältniss zwischen der Akademie und der Bauschule nicht angemessen sein würde. Ob dasselbe in Betreff der von beiden Ministerien ressortirenden Schulen zur Ausbildung der Handwerker wünschenswerth, dürfte wenigstens für die Provinzialstädte, wo im Allge-

meinen eine grössere Concentration der Mittel und Kräfte vortheilhaft erscheint, in Erwägung zu nehmen sein. —

Für die Gartenkunst besteht eine selbständige und umfassende Bildungsanstalt in der Königl. Gärtner-Lehranstalt zu Schöneberg und Potsdam, die in verschiedenen Stufen theils die niedere, mehr handwerkliche, theils die höhere, eigentlich künstlerische Ausbildung gewährt. —

Bei den vorhandenen Musik-Bildungsanstalten ist vorzugsweise auf das besondere praktische Bedürfniss, somit auf die Ausbildung der zur technischen Ausführung des musikalischen Kunstwerkes erforderlichen Kräfte, Rücksicht genommen. Unter den Staatsanstalten Berlins sind demgemäss dem kirchlich praktischen Bedürfniss gewidmet: das Königl. Institut für Kirchenmusik (das sogenannte Orgelinstitut), welches zur Ausbildung von Organisten und Cantoren, sowie auch von Gesang- und Musiklehrern für Gymnasien und Schullehrer-Seminarien bestimmt ist, — und die Königl. Dom-Gesangschule, die zunächst für die speciellen Bedürfnisse der hiesigen Hof- und Domkirche, zugleich aber im Allgemeinen zur Verbesserung des Kirchengesanges gegründet ist. — Für die Bedürfnisse der Königl. Bühne sind die Theater-Bildungsschulen für Musik, welche Gesang und Instrumentenspiel umfassen, bestimmt.

Für ein tieferes Verständniss der Musik soll zunächst die Professur der Musikwissenschaft an der hiesigen Königl. Universität wirksam sein, während die Schule für musikalische Composition bei der hiesigen Königl. Akademie der Künste zur höheren künstlerischen Ausbildung Gelegenheit geben, das selbständige Schaffen lehren und fördern soll.

Die letztgenannte Schule besteht schon seit einer Reihe von Jahren, ohne, bei dem seitherigen Mangel an zureichenden Mitteln, zu einer umfassenderen Entwickelung gekommen zu sein. Bei der Reorganisation der Königl. Akademie der Künste wird daher auch die weitere Ausbildung dieser Schule in Aussicht zu nehmen sein. Ausserdem erscheint es nicht als unausführbar, die sämmtlichen vorgenannten Musik-Bildungsanstalten, in einer irgendwie passlichen Weise, zu einander in ein innigeres Verhältniss zu setzen, auch die für ihre Zwecke wünschenswerthe Verbindung mit andern Musikanstalten herbeizuführen und namentlich die akademische Compositionsschule zum Schlussstein eines, nach der Natur der Bedürfnisse gegliederten Ganzen zu machen, so dass demgemäss auch rückwirkend sich für die weitere Ausbildung der übrigen genannten Anstalten die entsprechende Gelegenheit ergäbe. Hiedurch würde das, was die musikalischen Conservatorien des Auslandes nach mehr abstracten Principien zu erreichen bemüht sind, in einer ungleich wirksameren, unmittelbarer aus den Bedürfnissen sich ergebenden Weise zu gewinnen sein. (Auch hierüber liegen dem Vernehmen nach die Pläne vor.)

Als Provinzialanstalten zur Förderung der musikalischen Ausbildung, namentlich wiederum in Betreff der kirchlich praktischen Bedürfnisse, sind anzuführen: das akademische Institut für Kirchenmusik bei der Königl. Universität zu Breslau, — und das Institut für Kirchenmusik und Gesang an der Königl. Universität zu Königsberg. —

Für die Dichtkunst existirt keine eigne Bildungsanstalt. Leben, Wissenschaft und die Werke der grossen Meister sind die Schule des

Dichters. Die äussere Technik seiner Kunst ist kein Gegenstand eines besonders schwierigen Studiums. —

Die Schauspielkunst entbehrte bei uns bisher ebenfalls, obgleich sie ganz Kunst-Technik ist und das feinste Kunstverständniss erfordert, aller eigentlichen Schule; der angehende Schauspieler war allen Wirrnissen einer von tausend Zufälligkeiten abhängigen Praxis Preis gegeben. Erst gegenwärtig ist der Plan zu einer, in Berlin zu begründenden Theaterschule aufgenommen, die Ausführung desselben jedoch für jetzt noch nicht ins Leben getreten. — Die Theaterschule soll übrigens nur zur höheren künstlerischen Ausbildung des recitirenden Schauspielers bestimmt sein, indem die gegenwärtigen mangelhaften Verhältnisse der Bühne gerade für das recitirende Fach eine Hülfe vorzugsweise nöthig machen und die Zugrundelegung einer künstlerischen Ausbildung gerade hier besonders dringend erheischen. Der Opernsänger wird durch die unbedingt erforderliche und ohne anhaltendes technisches Studium nicht erreichbare musikalische Ausbildung in gewissem Sinne schon künstlerisch getragen; doch dürfte auch für ihn eine specielle Ausbildung in dem eigentlich dramatischen Elemente (dem plastisch-mimischen) nöthig werden.

Zur allgemeinen Bildung des künstlerischen Sinnes im Volk wird durch Zeichnen und Gesangunterricht an allen öffentlichen Schulen gesorgt. — Bei gelehrten Schulen sind gelegentlich Wünsche zum wirksameren Betriebe des Zeichnenunterrichts und zur gründlicheren Ausbildung des Kunstsinnes überhaupt hervorgetreten; sie haben aber nur da berücksichtigt werden können, wo dies die entsprechenden eigenthümlichen Verhältnisse zulässig machten; bei den schon hoch gesteigerten Anforderungen an die gelehrten Schulen haben allgemeine Maassregeln zu diesem Behuf nicht eingeführt werden können. — Zur Gesangbildung des Volkes (namentlich der Gesellen) durch Unterricht und Uebung, und, dem entsprechend zur Pflege eines ächten Volksgesanges sind einzelne sehr erfreuliche Bestrebungen hervorgetreten und wo dies wünschenswerth war, von der Staatsbehörde gern gefördert worden. Unter Anderm haben die Erscheinungen solcher Art in Pommern sich als sehr beachtenswerth herausgestellt.

Beförderung des artistischen Betriebes.

Nächst der Gründung von Schulen ist, als zweiter wesentlicher Punkt der Einwirkung des Staates auf die Kunst, die Beförderung des äusseren artistischen Betriebes zu berücksichtigen, d. h. die Hülfe, welche die Regierung, von ihrem Standpunkte aus, gewissermaassen dem Grunde und Boden gewähren kann, auf welchem die künstlerische Thätigkeit sich entfalten soll.

Hieher gehört als allgemeinstes Bedingniss die gesetzliche Ordnung des Verkehrs, also vor Allem die der rechtlichen Verhältnisse. Früher genoss das Kunstwerk nur in materieller Beziehung, nur in Betreff des Stoffes oder der technischen Ausführung, einen Rechtsschutz, und nur Privilegirte erfreuten sich einer Berücksichtigung von einem

höheren Standpunkte aus. Durch das Gesetz vom 11. Juli 1837 „zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung" ist jedoch für alle Fälle das Recht des erfindenden Meisters gesichert und somit die höhere geistige Bedeutung der Kunst auch für die äusseren Verhältnisse des Verkehrs festgestellt.

Die gesetzliche Bestimmung kann unter Umständen aber auch zur hemmenden Fessel für die Freiheit des künstlerischen Schaffens werden, und es dürfte in solchen Fällen in Erwägung zu nehmen sein, inwieweit jene in dem Wesen der allgemeinen Bedürfnisse begründet ist. Hieher werden die etwanigen Conflikte gerechnet werden müssen, welche sich, namentlich in Betreff der Architektur, zwischen der Ausführung künstlerischer Compositionen und den gesetzlich bestehenden polizeilichen Einrichtungen ergeben können. Wenn die romantische und wegen ihrer Naivetät wenigstens dem künstlerischen Auge so wohlgefällige Unordnung mittelalterlicher Städte mit den heutigen Lebensverhältnissen nicht mehr in Einklang zu bringen ist, so ist doch die Frage erlaubt, ob die heutigen polizeilichen Bedürfnisse unbedingt zu der gesammten Nüchternheit der heutigen städtischen Bauweise haben führen müssen, und ob nicht ein gewisser Grad grösserer Freiheit in der architektonischen Composition mit jenen Bedürfnissen vereinbar sei. Als charakteristisches Beispiel dürfte in diesem Betracht der Erkerbau (statt der für unser Klima wenig geeigneten Anlage von Balkons) hervorzuheben sein. Im Erdgeschoss wird die polizeiliche Ordnung aus guten Gründen keinen Erker verstatten: die Gründe gegen die Anlage desselben in den oberen Geschossen dürften aber vielleicht nicht so erheblich sein, als hiedurch das Innere der Wohnungen an behaglichem Comfort, besonders aber das Aeussere derselben an künstlerischer Schönheit, die gesammte Strassen-Architektur an Mannigfaltigkeit und lebendiger Charakteristik gewinnen könnte. —

Ferner werden zur Beförderung des artistischen Betriebes diejenigen technischen Kunst-Anstalten wesentlich beitragen, die der Staat theils für ihm vorbehaltene eigenthümliche Zwecke, theils als Musterbeispiele für den Privatbetrieb und zur Anregung desselben einrichtet. Dies sind namentlich solche Anstalten, in denen das materiell technische Element als ein besonders umfassendes oder schwer zu bewältigendes erscheint, deren Leistungen somit eine gediegene Vollendung nur bei Aufwendung bedeutender Mittel und bei einer von der Willkür-Herrschaft der Mode unabhängigen Stellung erlangen und bewahren können.

Hieher gehören zunächst, als im Inlande vorhandene Anstalten: die Königl. Münze, die nicht bloss dem Gelde ein künstlerisches Gepräge giebt, sondern auch selbständige Kunstarbeiten (Medaillen) liefert und hiebei durch die ihr zu Gebote stehenden umfassenderen technischen Einrichtungen unterstützt wird; — die Königl. Porzellanmanufaktur, die in artistischer Beziehung einerseits für die geschmackvolle Form ihrer Produkte sorgt, andrerseits mit einer Anstalt für Porzellanmalerei, und zwar sowohl für die einfachsten wie für die künstlerisch durchgebildetsten Arbeiten verbunden ist; — die hiesige Königl. Eisengiesserei, die neben den allgemeinen technischen Leistungen, zu denen sie vorzugsweise bestimmt ist, zugleich Kunstarbeiten (namentlich Arbeiten dekorirender Kunst) von so ausgezeichneter Vollendung geliefert hat, dass dieselben noch von keiner andern Nation übertroffen sind.

In Betreff anderer Kunstfächer sind Anstalten zum Behuf besondrer

Ausführungen mit ausserordentlichen Königlichen Unterstützungen eingerichtet worden, wie die Anstalten für Glasmalerei, für die, neuerlich zur Ausübung gekommene Lavamalerei und für den Bronzeguss. Auch die hieselbst neu errichtete Privat-Anstalt für Galvanoplastik erfreut sich, wie noch andre technische Kunstfächer, dem Vernehmen nach des besondern Allerhöchsten Interesses Sr. Majestät. Für den Gypsguss existirt ein eigner, durch Fonds des geistlichen Ministeriums unterstützter Betrieb im Königl. Lagerhause. Ebenso ist von Seiten der Verwaltung der Königl. Museen ein Betrieb der Art, in Betreff der dort vorhandenen Sculpturwerke, eingerichtet.

Die vorstehend genannten technischen Kunstfächer bilden ohne Zweifel die Reihenfolge derjenigen, bei denen eine höhere Einwirkung vorzugsweise wünschenswerth ist; ihre Einrichtung und Organisation wird sich je nach den bisher hervorgetretenen Bedürfnissen gebildet haben. Ob in ähnlicher Weise noch andre technische Kunstzweige, — etwa behufs der plastischen Dekoration von Architekturwerken, der monumentalen Malerei u. dergl. — zu berücksichtigen sein möchten, wird sich wiederum aus den etwanigen speciellen Bedürfnissen ergeben müssen. — Bei so mannigfaltigen und zum Theil mit sehr verschiedenen Zweigen der Staatsverwaltung in Verbindung stehenden Techniken, bei denen das materielle Element von so wesentlichem Einflusse ist, scheint es übrigens nothwendig, den eigentlich artistischen Gesichtspunkt und die gesammten Consequenzen desselben überall mit um so grösserer Aufmerksamkeit und mit steter Rücksicht auf das höchste Kunstprincip aufrecht zu erhalten. In Gemässheit des bisherigen Organismus der einheimischen Kunst-Angelegenheiten scheint es nicht unangemessen, dem Senate der hiesigen Königl. Akademie der Künste die Stellung eines vermittelnden Organs auch für diese Gattungen künstlerischer Thätigkeit zu geben.

Ausser den genannten technischen Kunstfächern kommen hiebei auch die des Kupferstiches, des Holzschnittes, der Lithographie u. s. w. in Betracht. Ihre etwanige Förderung von Seiten des Staates wird aber besser im Folgenden, bei Gelegenheit der „Veranlassung zur Ausführung von Kunstwerken" zu berühren sein. — Die königlichen Anstalten zur Ausführung musikalischer und theatralischer Leistungen stehen in gewissem Sinne ebenfalls den genannten Anstalten zur Beförderung des artistischen Betriebes parallel; indess findet auch ihre Thätigkeit die angemessnere Berücksichtigung unter jenen „Veranlassungen."

Endlich ist noch, als unter diesen Gesichtspunkt der Staats-Einwirkung gehörig, zu bemerken, dass diejenigen technischen Erfindungen, welche zur Beförderung der Ausübung der Kunst dienen konnten, von Seiten der Staatsverwaltung stets berücksichtigt worden sind, und dass des Königs Majestät, um solche Erfindungen gemeinnützig zu machen, den Erfindern mehrfach ausserordentliche Unterstützungen oder Abfindungen zu bewilligen geruht haben. —

In andrer Beziehung kann eine Beförderung des artistischen Betriebes von Seiten des Staates durch Beschaffung eines gediegenen und verhältnissmässig wohlfeilen Materiales in hinreichender Auswahl eintreten. Für die eigenthümlichen Verhältnisse der Gartenkunst musste sich die Begründung einer Anstalt zu solchem Zwecke als besonders nöthig ergeben; die Königl. Landes-Baumschule zu Potsdam ist hiefür eingerichtet und erfüllt bekanntlich ihre Aufgabe in eben so

umfassender wie fruchtbringender Weise. Ob auch für die andern Künste ähnliche Anstalten wünschenswerth sein dürften, kann sich nur aus den jeweiligen besondern Verhältnissen ergeben und muss dem Ermessen der Sachverständigen vorbehalten bleiben. Ohne dem letzteren vorzugreifen und nur Beispiels halber mag hier angeführt werden, dass unter Umständen eine öffentliche Niederlage des für Bildhauer und Steinmetzen erforderlichen Materials (namentlich des Marmors) oder die Einrichtung einer Farbenfabrik, bei der durch die Aufsicht von Seiten der Verwaltung die Aechtheit und Dauerhaftigkeit des Farbenmaterials soviel als möglich garantirt wäre, eine eigenthümlich vortheilhafte Einwirkung ausüben könnte. — In Betreff der Musik würde solchen Bestrebungen die Beschaffung gediegener musikalischer Instrumente parallel stehen. Die Concurrenz für diesen Zweig der Production ist aber so gross, die Anforderungen und die Leistungen sind im Allgemeinen zu einer solchen Höhe gesteigert, dass es hiefür wohl keiner Staats-Einwirkung bedarf. —

Als ein sehr wichtiger Punkt zur Beförderung des artistischen Betriebes (wenn auch, der Natur der Sache nach, nur für Sculptur und Malerei und die Nebenfächer derselben) ist schliesslich die Anlage künstlerischer Werkstätten durch Staatsmittel hervorzuheben.

In Berlin sind verschiedenen Künstlern, theils als persönliche Begünstigung, theils mit Rücksicht auf besondre, ihnen übertragene Ausführungen, Ateliers unentgeltlich eingeräumt worden. Bei der Düsseldorfer Akademie ist jedem eigentlich artistischen Lehrer ein besondres Atelier im Lokale der Unterrichtsanstalt überwiesen. Dies Letztere hat zunächst zwar nur den Zweck, die Lehrerwirksamkeit des betreffenden Künstlers zu befördern; doch hat das räumliche Beisammensein schon dieser Ateliers auch in weiterer Beziehung dort sehr bemerkenswerthe Früchte gehabt, und es hat sich daran namentlich die eigenthümliche Einrichtung angeschlossen, dass auf Kosten der Akademie eine beträchtliche Anzahl noch andrer Ateliers eingerichtet ist, welche an andre, selbständig thätige Künstler vermiethet werden. Hiedurch ist eine stete Wechselwirkung zwischen Ausübung und Lehre erzeugt und die umfassende Wirksamkeit jener Schule wesentlich mit begründet worden.

Für die Hauptstadt des Staates, in welcher naturgemäss der umfassendste künstlerische Betrieb seine Stelle findet, dürfte — unter Voraussetzung dieses Betriebes — eine Einrichtung wie die ebengenannte die vorzüglichst wichtigen Erfolge gewähren. Wenn die künstlerischen Werkstätten, die mit Hülfe von Staatsmitteln angelegt werden, schon an sich zweckmässiger eingerichtet und den Künstlern zu wohlfeileren Preisen vermiethet werden könnten, als ihnen die auf Privatspekulation oder aus eignen Mitteln erbauten Ateliers zu stehen kämen, so würde es, was bei Weitem wesentlicher, zugleich in der Hand des Staates liegen, planmässig umfassende Anlagen zu diesem Behuf, die unter sich und vielleicht auch mit den für die hiesige Akademie erforderlichen Lokalen in räumlicher Beziehung ständen, zu beschaffen. Hiedurch würde das Kunstleben der Residenz concentrirt und würden alle die tausendfältigen Vortheile gewonnen werden, welche sich überall aus der Concentration der Mittel und Kräfte ergeben. Zunächst würde hiedurch eine sehr bemerkenswerthe Erleichterung in der Befriedigung der materiellen Bedürfnisse eintreten (die namentlich für die Sculptur, durch Anlage von Werkstätten für das Handwerkszeug, durch bequeme Einrichtungen für den Transport grosser Lasten

u. s. w. sehr wichtig werden könnten); sodann aber müsste nothwendiger Weise das Zusammenarbeiten in benachbarten Räumen, die Gelegenheit zum steten Austausch künstlerischer Gedanken und Erfahrungen, überhaupt das künstlerische Ineinanderleben für die höhere Entwickelung und Kräftigung der Kunst die glänzendsten Erfolge haben. Zugleich würde bei solchen Einrichtungen auch dem Volke und den Fremden das Bild einheimischer Kunstthätigkeit in wahrhaft grosser Weise gegenübergeführt und die Achtung vor der einheimischen Kunst und ihre Anerkennung wesentlich gesteigert werden, was dann wieder die naturgemässe Folge haben müsste, dass im Allgemeinen der Absatz sich vermehrte und Bestellungen in grösserer Bedeutung und Zahl eingingen. Es sei vergönnt zu bemerken, dass das Bild solcher Erfolge nicht ein imaginaires ist, sondern dass diese Erfolge sich überall da, wo grossartige Kunstwerkstätten den Künstlern und dem Publikum geöffnet sind, finden und für einzelne beschränktere Beziehungen auch bei uns wahrzunehmen sind.

Es versteht sich übrigens von selbst, dass die Ausführung eines solchen Planes und die Art und Weise derselben von der äusseren Gelegenheit und von den aufzuwendenden Mitteln abhängen müsste. Rücksichtlich der Mittel ist jedoch zu bemerken, dass wenn sie auch nicht zum Behuf einer Spekulation zu verwenden wären, jene Räume doch, wie erwähnt, wiederum einen Miethsertrag abwerfen würden. Auch finden sich im Innern der Stadt bedeutende Werkstätten, die vielleicht für den dortigen Verkehr einen grösseren Werth haben dürften als für das artistische Bedürfniss; statt ihrer möchten somit andere Lokalien von grösserer Ausdehnung, zugleich in einer Gegend, die dem künstlerischen Betriebe bequemer belegen wäre, ohne höheren Aufwand angelegt werden können.

Anerkennung des künstlerischen Strebens.

Ein dritter Punkt der Einwirkung des Staates auf die Kunst besteht in den Einrichtungen, welche zur Anerkennung und Auszeichnung des gediegensten künstlerischen Strebens bestimmt sind.

Im Allgemeinen bedarf die künstlerische Thätigkeit so wenig wie alle sonstige Production eines äusseren Spornes. Abgesehen von der inneren Befriedigung, nach welcher jeder ächte Künstler ringen wird, ist in der grossen und weiten Concurrenz, in die er eintritt, in der Aussicht auf Ehre und Gewinn, die dem Vorkämpfer in dieser Concurrenz zu Theil werden müssen, hinreichende Aufmunterung zur Thätigkeit enthalten. Aber der Gewinn ist durch mannigfache Zufälligkeiten und vornehmlich dadurch, dass derselbe insgemein von der augenblicklichen Geschmacksrichtung, von der Herrschaft der Mode abhängt, bedingt; und eben so wird wenigstens die öffentliche Ehre nicht stets dem Würdigsten zu Theil. Hier nun ist es die Sache der höchsten Intelligenz des Staates, soviel als thunlich ins Mittel zu schreiten, demjenigen, der in der allgemeinen Concurrenz das wahrhaft Bedeutendste geleistet hat, die gebührende öffentliche Anerkennung zu gewähren und dadurch wiederum zur Sicherung der

Würde des ächten künstlerischen Strebens, der ächten Kunst selbst beizutragen.

Zur öffentlichen Anerkennung des ausgezeichneten Verdienstes dienen, nach den Verhältnissen der Gegenwart, überall und vorzugsweise die Orden, welche von des Königs Majestät, als höchstem Quell der Ehre, vertheilt werden. Die geistige Production ist im Inlande durch Allerhöchste Stiftung eines besondern Ordens, des Ordens pour le mérite für Wissenschaft und Kunst, ausgezeichnet worden. Dass Se. Majestät hierin das gesammte Schaffen von höherer geistiger (oder, für den vorliegenden Fall: von höherer künstlerischer) Bedeutung beschlossen wissen wollen, geht aus der neuerlich erfolgten Allerhöchsten Bestimmung hervor, wonach bei den künftig anzubefehlenden Vorschlägen zu Ernennung ausländischer Ritter dieses Ordens auch die Dichtkunst nicht unberücksichtigt bleiben soll. [1])

So besondre Auszeichnung, wie dieser königliche Orden gewährt, kann aber nur wenigen höchstverdienten Meistern zu Theil werden. Es sind mithin noch andre Stufen der dem Verdienste gebührenden Anerkennung wünschenswerth.

Durch Ertheilung grösserer und kleinerer goldner Medaillen für Kunst (wie ähnlicher für Wissenschaft) sind Se. Majestät auch dem letztgenannten Bedürfniss in huldvoller Berücksichtigung entgegengekommen. Auch hat sich diese Allerhöchste Gunst für gewisse Fächer der Kunst insofern noch bestimmter normirt, als Se. Majestät zu genehmigen geruht haben, dass von jetzt ab eine bestimmte Anzahl dieser Medaillen bei den alle zwei Jahre stattfindenden grossen Kunstausstellungen der hiesigen Königlichen Akademie der Künste, zur Vertheilung an die Verfertiger der vorzüglichst ausgezeichneten unter den ausgestellten Werken, bewilligt werden und die Vorschläge hiezu von der genannten Königl. Akademie ausgehen sollen.

Durch diese Maassregel wird wenigstens einem erheblichen Theile der künstlerischen Thätigkeit die verdiente öffentliche Anerkennung, zugleich unter Voraussetzung des möglichst gediegenen Urtheils, gesichert sein. Doch wird dies nur die Künste der Sculptur und Malerei mit ihren Nebenfächern und ausserdem in bedingtem Maasse (in Betreff des Entwurfes) die Architektur betreffen können; auch werden nicht ganz selten und aus mehrfachen Gründen Fälle eintreten, wo vorzügliche Leistungen dieser Künste von den Ausstellungen ausgeschlossen bleiben müssen. Die übrigen Künste aber können an der auf solche Weise normirten Auszeichnung gar keinen Antheil gewinnen. Um hier nun ein einigermaassen übereinstimmendes Verhältniss herzustellen und sämmtlichen Künsten jene Allerhöchsten Orts zu bewilligende öffentliche Anerkennung zu sichern, dürfte höherem Ermessen anheimzustellen sein: ob für diejenigen Gattungen und Fächer der künstlerischen Thätigkeit, welche an den genannten Ausstellungen nicht Theil zu nehmen vermögen (also, neben einzelnen Fächern der Künste von dauernder Darstellung, besonders für die musikalische Composition und für die Dichtkunst), nicht insofern eine ähnliche Berücksichtigung eintreten könnte, als in gleichen Zeitabschnitten eine entsprechende Anzahl von Medaillen zur Vertheilung an Diejenigen, deren öffentlich hervorgetretene Leistungen während des vorangegangenen Zeitraumes als die gediegensten

[1]) Königl. Kabinetsordre vom 24. Januar 1846.

erschienen sind, ebenfalls bewilligt würde. Eine analoge Einrichtung findet sich im Inlande schon in jener Allerhöchsten Bestimmung, wonach dem vorzüglichsten deutsch geschriebenen Werke über deutsche Geschichte, welches je von fünf zu fünf Jahren im Druck erschienen ist, eine ähnliche Auszeichnung, durch eine eigens zu diesem Zweck geprägte goldne Medaille, zu Theil werden soll. [1]) In Betreff der musikalischen Composition würden die Vorschläge hiezu naturgemäss von der musikalischen Section des Senates der Königl. Akademie der Künste ausgehen; in Betreff der Dichtkunst aber würde es einer besondern Commission Sachverständiger von ähnlicher Einrichtnng bedürfen, über die später (da eine solche auch noch für andre Fälle nöthig sein dürfte) die nähere Andeutung gegeben werden wird.

Mit jener Medaille für deutsche Geschichtswerke soll übrigens zugleich die Ertheilung einer Geldprämie von 1000 Rthlr. verbunden sein. Inwiefern dergleichen auch für musikalische Compositionen und Dichtwerke wünschenswerth, wird sich besser im Folgenden, im Vergleich mit den entsprechenden Verhältnissen bei den übrigen Künsten, darlegen lassen.

Veranlassung zur Ausführung von Kunstwerken, und Sorge für Erhaltung und Geltendmachung der Werke älterer Kunst.

Die unmittelbarste Einwirkung auf die Kunst besteht naturgemäss in der Veranlassung zur Ausführung von Kunstwerken, indem erst hiedurch jene Wechselwirkung zwischen Verlangen und Schaffen sich bildet, welche ein eigentliches Kunstleben im höheren Sinne zur Folge hat.

Das Kunstwerk kann, je nach den Zwecken des Privatlebens und nach denen des öffentlichen Lebens, sehr verschiedenartige Bestimmung haben. Ausführungen für das Privatleben zu veranlassen, ist im Allgemeinen nicht Sache des Staates; nur insofern in jenen, auf Rechnung des Staates betriebenen technischen Kunst-Anstalten Arbeiten geliefert werden, die für das Privatleben geeignet sind, findet eine solche Einwirkung statt. Für das öffentliche Leben können Veranlassungen der Art von Seiten des Einzelnen oder durch frei zusammentretende Vereine oder durch Communen erfolgen; ebenso aber und vornehmlich wird auch der Staat, als höchster Ausdruck der Gesammtheit des Volkes, zu Veranlassungen für den letzteren Zweck berufen sein. Wenn überhaupt die Kunst für die geistige Erhebung des Menschen so wesentlich mitwirkt, wenn diese Erhebung nicht bloss dem bevorzugten Einzelnen, sondern wo möglich der Gesammtheit des Volkes zu Theil werden soll, so muss Etwas da sein, worauf sie sich begründe. Kunstlehre, Beförderung des artistischen Betriebes, Anerkennung des künstlerischen Strebens können in dieser Beziehung doch nur mittelbar und vorbereitend wirken; zum wahren Bewusst-

[1]) Vergl. das Königl. Patent vom 18 Juni 1844. (Gesetz-Sammlung für die Königl. Preuss. Staaten, No. 32.)

sein einer das Leben durchdringenden Kunst kann das Volk erst gelangen und sich in demselben erhalten, wenn die Vertreter der höchsten Intelligenz ihm entsprechende, an die höchsten Interessen des Lebens sich anlehnende Meisterwerke gegenüberführen. Ohne diese, die wichtigste Maassregel wird trotz aller sonstigen Veranstaltungen die wahre Durchbildung des allgemeinen ästhetischen Sinnes immer zweifelhaft bleiben müssen. Auch die Kunst selbst und das gesammte künstlerische Streben kann nur bei einer Maassregel solcher Art, die für die Lehren der Schule erst ein festes Ziel hinstellt und der öffentlichen Anerkennung erst eine gewichtige Folge giebt, dem unermüdlichen Treiben der mercantilen Speculation gegenüber in reiner Würde erhalten bleiben. Nur so kann dem Künstler Unabhängigkeit von dem Eigenwillen des Privatbestellers (auch gelegentlich der eignen phantastischen Laune) bereitet, kann seine Kraft an der wahrhaft grossen Aufgabe entwickelt, kann endlich eine künstlerische Schule (im höheren Sinne des Wortes), eine künstlerische Tradition gebildet werden, welche allein die Fortdauer der ächten Classicität des künstlerischen Schaffens verbürgt.

Es ist nicht nöthig, hinzuzufügen, dass nach solchem Vorgange von Seiten der Staats-Regierung, auch Communen und Vereine zur würdigen Nacheiferung angereizt werden müssen.

Neben der Veranlassung zur Ausführung neuer Kunstwerke kommt der Staats-Regierung zugleich aber auch die Sorge für Erhaltung und Geltendmachung der Werke älterer Kunst zu.

Das geistige Wollen und Streben der verschiedenen Zeiten ist verschieden; die Werke, welche der Vergangenheit in dieser Beziehung zum Ausdruck gedient haben, vermögen dasselbe nicht mehr für die Gegenwart. Sie verlieren also, den Anforderungen der Gegenwart gegenüber, einen Theil ihrer Bestimmung und treten gegen die Werke der letzteren in gewissem Betracht zurück. Aber sie erhalten eine neue Bedeutung. Zunächst einfach die des Denkmales, welches den Ausdruck früherer Lebensrichtungen in sich bewahrt und somit für die allgemeine historische Kunde, wie auch für die der artistischen Entwickelung unter besondern gegebenen Verhältnissen, von belehrender Wichtigkeit ist. Dann aber gewinnen diejenigen unter den Kunstwerken der Vergangenheit, welche das Gepräge der Vollendung tragen, eine über den Begriff des blossen Denkmales hinausgehende Bedeutung; sie treten der Gegenwart, eben weil sie ausserhalb der Strebungen derselben stehen und dabei das Resultat geistigen Ringens in ihnen fertig und abgeschlossen daliegt, zugleich als Muster und Vorbilder, als mahnende Zeichen zur Nacheiferung gegenüber. Die grossen Meisterwerke aus solchen Zeiten, in welchen die eine oder die andre Kunst sich einer besondern Blüthe erfreute, werden daher auf die künstlerische Erhebung, auf den Kunstsinn und die Kunstbildung der Nachkommen stets wiederum den unmittelbarsten Einfluss auszuüben im Stande sein. — Es kommt hier also, was jene Fürsorge von Seiten der Staatsregierung betrifft, auf Erhaltung und gelegentlich auf möglichst reine Wiederherstellung, auf die Gründung von Sammlungen und überhaupt auf die, nach den Umständen sehr verschiedenartige Weise der Vorführung der älteren Werke an. —

Bei den Künsten von dauernder Darstellung, und namentlich bei den bildenden, ist die Veranlassung neuer Kunstwerke von der Sorge für die Werke vergangener Zeit wesentlich geschieden; bei den Künsten von

vorübergehender Darstellung dagegen, wo das einzelne Werk, um zur Erscheinung zu kommen, stets aufs Neue reproducirt werden muss, berühren sich diese beiden Gesichtspunkte zum Theil sehr nah.

Zur Ausführung von Kunstwerken der erstgenannten Kunstgattung ist im Inlande seither auf Veranlassung der Beherrscher des Staates Vieles geschehen und sind namentlich gegenwärtig durch die Gnade Sr. Majestät des jetztregierenden Königs sehr bedeutende Unternehmungen veranlasst worden. Königliche Parks (die mit hoher Liberalität dem Volke eröffnet werden) und eigentliche Volksgärten, Pracht-Architekturen mannigfaltiger Art, Sculpturen an öffentlichen Gebäuden und solche, die die Bedeutung eines selbständigen Denkmals haben, Staffelei-Gemälde und grossräumige Wandmalereien in Kirchen und andern Gebäuden, theils aus der jüngern und jüngsten Vergangenheit herrührend, theils noch in der Arbeit begriffen, bezeugen dies hinlänglich. In einzelnen Fällen ist diesen grossartigen Bestrebungen auch schon durch Communen, Vereine und einzelne vermögende Privaten nachgeeifert worden.

So erhaben und höchst dankenswerth indess diese Unternehmungen sind, so darf hier, wo es sich um eine Anschauung der öffentlichen Kunstangelegenheiten in ihrer Totalität handelt, doch die Frage verstattet sein: ob und in wie weit den einzelnen, Allerhöchster Gnade entspringenden Veranlassungen gegenüber nicht auch solche zu berücksichtigen sein dürften, die in einer eigentlich normirten Weise, in einer gewissen stetigen Folge ins Leben träten und die somit zur vollkommenen, wahrhaft durchgreifenden Einwirkung der Kunst auf das Volk und zur dauerhaft hebenden Förderung der Kunst selbst noch anderweitige Garantieen darböten; oder in andrer Fassung: ob und unter welchen Beziehungen die Beschaffung von Kunstwerken als ein allgemeines öffentliches Bedürfniss aufzunehmen und nach bestimmt durchgreifendem Plane, wenn natürlich auch nur in allmähliger, von den äusseren Umständen bedingter Folge, zur Ausführung zu bringen wäre.

Die Architektur wird hiebei im Allgemeinen weniger zu berücksichtigen sein, sofern der Zweck des Architekturwerkes, auch wenn es der höchste geistige ist, sich doch jedesmal aus dem einzelnen Lebensbedürfniss ergeben muss und dieser Einzelzweck jedesmal die Seele des Bauwerkes ausmacht. Allgemeine Principien in Betreff einer Veranlassung aus eigentlich künstlerischen Rücksichten werden hier also vom Staate nicht befolgt werden können. Aehnlich verhält es sich mit der Gartenkunst. Wohl aber ist es Aufgabe der Staatsverwaltung, dahin zu wirken, dass überhaupt bei den baulichen und landschaftlichen Anlagen, die auf Veranlassung des Staates ausgeführt werden, das Element der Schönheit (der edeln Gestaltung) die den jedesmaligen Umständen entsprechende Berücksichtigung finde. Soviel bekannt, wird diesem Punkte gegenwärtig auch von den betreffenden Staats-Behörden überall besondre Sorge gewidmet.

Die Veranlassung von Werken der Sculptur und Malerei dagegen ist freier und geht mehr, so individuelle Bedingungen hier auch das Einzelwerk haben möge, aus allgemeinen Bedürfnissen hervor. Hier machen sich grosse volksthümliche Interessen geltend, denen die Kunst nicht bloss zum Ausdruck zu dienen vermag, die sie vielmehr zugleich zu kräftigen, zu läutern, selbst dem Volke zum Bewusstsein zu bringen alle Fähigkeit hat und denen gemäss sie daher vom Staate gefördert zu werden aller-

dings sehr geeignet ist. Es sind die grossen Interessen der Religion und der Geschichte des Volkes und das dem Menschen eingeborene Bedürfniss, das Gefühl seines Daseins durch lebendig sprechende Zeugnisse der Nachwelt zu überliefern. Religiöse und historische Monumente und solche, welche die Strebungen der Gegenwart anschaulich machen, sind hier die grossen Aufgaben der volksthümlichen Kunst, — Werke, die sich an Architekturen, sie nach den ästhetischen Erfordernissen vollendend, anschliessen oder die in selbständiger Befriedigung ausgeführt werden, einzelne für sich bestehende Kunstwerke oder solche, die in kleineren oder grösseren Reihefolgen erst ein geschlossenes Ganzes ausmachen. Die Fülle der Aufgaben, die hier gelöst werden können, ist überaus reich; es kann aber, der Natur der Sache gemäss, nicht darauf ankommen, diesen Reichthum sofort erschöpfen zu wollen, vielmehr nur darauf: dass je nach den Punkten, welche vorzugsweise den Nerv des Volkslebens berühren würden, eine glückliche Auswahl, je nach den äusseren Umständen und auch nach der Summe der künstlerischen Kräfte des Staates eine bestimmte Disposition getroffen und das ausführbar Befundene principmässig eingeleitet und consequent durchgeführt werde. Schon das Einzelne, was in diesem Bezuge unternommen wird, muss in vielfacher Hinsicht anregend und belebend wirken, wie dies in der That vornehmlich in Betracht jener plastischen national-historischen Denkmäler, deren wir uns erfreuen und denen wir eine eigenthümliche Bildhauerschule von seltner Gediegenheit verdanken, der Fall ist. Vornehmlich wichtig müssen natürlich diejenigen Kunstdenkmäler sein, welche im Herzen des Staates, in der Residenz, ausgeführt werden; aber auch für die Hauptorte der Provinzen würde die Staatsverwaltung ähnliche, wenn verhältnissmässig auch mehr bedingte Sorge zu nehmen haben. Bedeutende Werke, ganz auf Veranlassung des Staates ausgeführt, würden den einflussreichsten Punkt solcher Thätigkeit ausmachen; aber auch eine Theilnahme des Staates an den, von Communen auszuführenden Werken würde den allgemeinen Sinn für das volksthümlich ästhetische Element fördern und namentlich dem Staate Gelegenheit geben, vom Standpunkte seiner vorausgesetzt höchsten Kunst-Intelligenz über der möglichst gediegenen Durchführung auch dieser Arbeiten zu wachen.

Es ist übrigens wünschenswerth, dass die in Rede stehende Fürsorge von Seiten des Staates nicht bloss denjenigen besondern Fächern der Sculptur und Malerei zu Theil werde, deren Werke, je nach dem etwa zu befolgenden Gesichtspunkte, einen monumentalen Charakter anzunehmen geeignet sind, sondern gleichzeitig auch den vervielfältigenden Kunstfächern. Die Rücksichtnahme auf die letzteren ist besonders dadurch motivirt, dass ihnen bei der grossen Anzahl von Exemplaren des mit ihren Formen beschafften Kunstwerkes und bei der verhältnissmässigen Wohlfeilheit des einzelnen Exemplars eine ausserordentliche Popularität beiwohnt und sie somit ebenso zur Veredelung wie zum Verderb des höheren Kunstsinnes und des Geschmackes überhaupt in ausgedehntem Maasse beitragen können. Hier dürfte es angemessen sein, möglichst gediegene Arbeiten von volksthümlichem Interesse aus Staatsmitteln und unter Garantie der betreffenden Staatsanstalten zu veranlassen und ihnen, auf die jedesmal als angemessen erscheinende Weise, möglichst grosse Verbreitung zu geben. Namentlich gilt dies von denjenigen der vervielfältigenden Kunstfächer, deren Technik besonders schwierig ist, also zu-

nächst von der Medaillenkunst und vom Kupferstich. Bei der öffentlichen und allgemeinen Concurrenz, die gerade in Beziehungen wie den in Rede stehenden durch die gemeine mercantile Speculation leicht beherrscht wird, kann in Betreff der eben genannten beiden Kunstfächer eine Gegenwirkung von Seiten des Staates nur sehr wohlthätig wirken.

Unter Umständen könnten die Aufträge zur Ausführung von Kunstarbeiten für öffentliche Zwecke, wie sie im Vorstehenden angedeutet sind, auch füglich von der Eröffnung und dem Ausfall besondrer Concurrenzen abhängig gemacht werden. Der künstlerische Wetteifer würde hiedurch ohne Zweifel lebhaft angeregt werden, und dürfte sich dabei zugleich der Vortheil ergeben, manche künstlerische Kräfte, die ohne solche Gelegenheit vielleicht länger unbekannt geblieben wären, schneller kennen lernen und ihrem Werthe gemäss benutzen zu können. —

In Betreff der Erhaltung und Geltendmachung älterer Werke der bildenden Künste sind im Inlande bedeutende und umfassende Staatseinrichtungen vorhanden.

Die Sorge für die nationalen, in öffentlichem Besitz vorhandenen Denkmäler ist dem Königl. Ministerium der geistlichen etc. Angelegenheiten und unter demselben einem besondern Conservator der Kunstdenkmäler übergeben. Ob sich für diese Angelegenheit, soweit sie bisher durch den Conservator allein vertreten ist, erweiterte Einrichtungen als nothwendig ergeben dürften, wird von höherem Ermessen abhängen müssen. — Beim Hinzutreten des Staates werden die zur Conservation oder Restauration der Denkmäler erforderlichen Mittel von der Gnade Sr. Majestät des Königs jedesmal ausserordentlich bewilligt.

Ausgedehnte Sammlungen für die bildenden Künste aller Zeiten und Länder sind in dem Institut der Königl. Museen vereinigt. Die grosse Bedeutung desselben darf hier als hinlänglich bekannt vorausgesetzt werden.

Städtische Museen, dergleichen sich an verschiedenen Orten des Inlandes vorfinden, sind gelegentlich durch besondre Allerhöchste Bewilligungen gefördert worden.

Bei der Gartenkunst dürfte der Gesichtspunkt der artistischen Conservation älterer Anlagen in ihrer ursprünglichen Eigenthümlickeit nur selten vorkommen und dann allerdings eine eigenthümliche Behandlungsweise bedingen. Im Inlande finden sich wohl kaum Verhältnisse der Art, die hier zur Sprache kommen könnten. —

Bei den Veranlassungen zur Beschaffung künstlerischer Werke, die den Fächern der Künste von vorübergehender Darstellung, also der Dichtkunst und Musik angehören, treten zwei verschiedene Gesichtspunkte ein, je nachdem es auf die künstlerische Erfindung (auf das geschriebene Dichtwerk und die musikalische Composition) und auf die künstlerische Ausführung (in der einfachen musikalischen Aufführung und in der theatralischen Darstellung des Dicht- oder Musikwerkes) ankommt.

Es ist nicht undenkbar, dass Gelegenheiten eintreten können, in denen es passlich ist, zu Dichtungen oder musikalischen Compositionen ähnliche specielle Bestellungen zu geben, wie dies für die bildenden Künste vorzugsweise geschieht. Die musikalischen Compositionen, deren die katholische Kirche für ihre höheren Feste bedarf, sind häufig auf solche speciellen Veranlassungen geliefert worden, und so können über-

haupt Dichtungen und Compositionen zu dem besondern Zwecke, bestimmten festlichen Ereignissen zum Schmucke zu dienen, gefertigt werden. Es dürften unter Umständen, und freilich unter der allgemeinen Voraussetzung eines künstlerisch bewegten Lebens, zum Behuf solcher Feste von volksthümlicher Bedeutung auch von Seiten des Staates an Dichter und Componisten die erforderlichen Aufträge ergehen können.

Indess liegt es doch in der Natur der Sache und in dem Wesen dieser beiden Künste, dass bei ihnen die Anregung zur Production ungleich weniger durch die vorübergehende äussere Gelegenheit als vielmehr aus dem inneren Triebe von Seiten des schaffenden Künstlers erfolgen muss. Hier aber liegt eine zwiefache Gefahr nah, die in der That besonders unsrer Dichtkunst so vielfältiges Verderben gebracht hat. Bei minder charakterfesten Naturen, die ihre Unabhängigkeit nicht zu wahren wissen, wird die Classicität des Schaffens, d. h. die volle, unermüdliche Hingabe an die Arbeit und ihre gediegene Durchführung, leicht durch die vielgestaltigen Einflüsse der mercantilen Speculation, bei energischen Charakteren, die sich hievon und gleichzeitig von der öffentlichen Meinung mit Verachtung abwenden, leicht durch eine egoistische Willkür untergraben werden. Darum ist es so wünschenswerth, dass dennoch, wenn auch nur in vermittelnder Weise, für die beiden in Rede stehenden Künste eine Veranlassung gegeben werde, die ein wahrhaft gediegenes, von jenen äusserlichen Rücksichten freies Schaffen zu befördern und eine Ausgleichung mit der grossen Begünstigung, welche den bildenden Künsten durch Aufträge für öffentliche Zwecke zu Theil wird, hervorzubringen im Stande sei. Die Betrachtung knüpft sich hier an die schon im Obigen enthaltenen Vorschläge wegen Bewilligung goldner Medaillen für ausgezeichnete Dicht- und Musikwerke an. Da die Ausübung jeder Kunst (auch der Dichtkunst, wenn sie sich nicht auf das Leichteste und Gewöhnlichste beschränken oder völlig dem Zufall anheimgegeben sein soll,) ein Leben erfordert und insgemein jeder Künstler von dem Ertrage seines Schaffens leben muss, so scheint es am Angemessensten, neben jenen Medaillen (und in einem irgendwie näher bestimmten Verhältnisse zur Ertheilung derselben) für gewisse Zeit-Abschnitte fortlaufend bestimmte G e l d - P r ä m i e n zu bewilligen, die den gediegensten der innerhalb der jedesmaligen Periode erschienenen Dicht- und Musikwerke nach festgesetzten Normen zuertheilt würden. Die hiebei zu beobachtenden Rücksichten, in Betreff der besondern Fächer beider Künste, des Modus der Preis-Ertheilungen u. s. w., würden ohne Schwierigkeit festzustellen sein. Für einzelne Fälle könnte die zu bewilligende Geldprämie auch den Preis einer Concurrenz über eine besondre Aufgabe, die für die in Rede stehenden Zwecke ausgeschrieben wäre, ausmachen, analog dem im Obigen, bei den Veranlassungen zu Werken bildender Kunst beiläufig gemachten Vorschlage; wobei zu bemerken ist, dass einige allgemeine Concurrenzen der Art, welche von der musikalischen Section der hiesigen Königl. Akademie der Künste veranstaltet waren, schon sehr beachtenswerthe Erfolge hatten. — Es braucht nicht besonders darauf hingedeutet zu werden, dass, abgesehen von dem dem Einzelnen zufallenden Gewinne, schon der hiedurch angeregte ungleich höhere Wetteifer, vor Allem aber das Bewusstsein, dem Staatsleben anzugehören und einen Gegenstand der Fürsorge von Seiten der höchsten Vertreter desselben auszumachen, so belebend wie kräftigend auf diese Fächer der künstlerischen Thätigkeit zurückwirken müsste.

Sehr wichtig würde es sodann sein, dafür zu sorgen, dass diejenigen unter den neuentstehenden Dicht- und Musikwerken, welche zur öffentlichen Aufführung durch einen Verein mehrfacher künstlerischer Kräfte bestimmt sind und sich durch ihre Gediegenheit auszeichnen, auch wirklich zur Aufführung gebracht werden, indem erst hiedurch ihre volle Wirkung eintreten kann. Rücksichtlich der hieher gehörigen unter den eben erwähnten prämiirten Werken könnte festgesetzt werden, dass mit der Prämiirung zugleich die öffentliche Aufführung durch die entsprechenden öffentlichen Anstalten (falls eine solche nicht schon vorher stattgefunden) erfolgte. Im Uebrigen wird es freilich diesen Anstalten, sofern sie von der höheren Behörde abhängen, nur im Allgemeinen zur Pflicht zu machen sein, das gute Neue so viel als möglich zu berücksichtigen. Der äussere Lohn, der sich dabei für Dichter und Componisten ergäbe, ist zunächst durch das Gesetz vom 11. Juni 1837 bedingt, indem dasselbe (§ 32) die öffentliche Aufführung eines solchen Werkes ohne Bewilligung des Urhebers untersagt, doch nur, so lange das Werk ungedruckt ist. Bei öffentlichen Anstalten zur Aufführung von Dicht- oder Musikwerken, die nicht aus Speculation, sondern zur öffentlichen Beförderung der Kunst und des Kunstsinnes begründet sind, dürfte es unter Umständen angemessen sein, an jene Prämiirungen anknüpfend dem Urheber eines jeden neuen Werkes, das sonst bei ihnen zur Aufführung gebracht wird und dessen Erfolge sich bewähren, gleichviel ob dasselbe gedruckt sei oder nicht, ein irgendwie entsprechendes Anerkenntniss zu Theil werden zu lassen. Auch hiefür dürften die erforderlichen Normen leicht festzusetzen sein. —

Die öffentliche Conservation und Sammlung der Dichtwerke, als solcher Gegenstände, welche der allgemeinen Literatur angehören, ist Sache der öffentlichen Bibliotheken. Die musikalischen Compositionen werden auf dieselbe Weise für den öffentlichen Bedarf erhalten und gesammelt. In der musikalischen Abtheilung der Königl. Bibliothek zu Berlin ist ein, schon höchst umfassendes Institut solcher Art gegründet. —

Der Berücksichtigung der künstlerischen Erfindung in Dicht- und Musikwerken steht die Sorge für gediegene künstlerische Ausführung derselben, sofern die letztere auf der Vereinigung mehrfacher Kräfte beruht, entgegen. Da hiedurch die betreffenden Werke eigentlich erst ins Leben treten und ihre tiefere Wirkung auf das Volk gewinnen, so sind auch die zu diesem Zweck erforderlichen Anstalten wesentlich geeignet, einen Gegenstand der Fürsorge von Seiten des Staates auszumachen.

Als im Inlande vorhandene Anstalten, die hiebei in Betracht kommen können, sind anzuführen:

Die Königl. Kapelle, namentlich sofern dieselbe in den von ihr veranstalteten Symphonie-Soiréen die Instrumental-Compositionen der Meister zur Ausführung bringt.

Der Königl. Dom-Chor (als Unterrichts-Anstalt schon im Obigen unter dem Namen der Dom-Gesang-Schule aufgeführt), zur Ausführung kirchlicher Vokal-Musik, der sich indess an die näheren Zwecke der Königl. Hof- und Dom-Kirche zu Berlin anschliesst und nicht eigentlich zu den Aufführungen entsprechender Art für allgemeine Kunstzwecke bestimmt ist. — Ein unter Leitung der höheren Behörde stehendes Institut, welches die Pflege der Vokal-Musik ernsten Styles für allgemeine Kunstzwecke zur Aufgabe hätte, ist in Berlin nicht vorhanden. Ersetzt wird dieser Mangel nur, und in nicht genügender Weise, durch verschiedene

Gesang-Vereine, namentlich durch die „Sing-Akademie", bei denen eben die höhere Garantie, die Einwirkung auf stets vollendete Ausführung und auf Berücksichtigung möglichst aller Gattungen der entsprechenden Meisterwerke fehlt.

Das Musik-Institut zu Coblenz, aus dem ehemaligen kurfürstlichen Orchester daselbst entstanden und in Berücksichtigung jener älteren Verhältnisse durch Staatsmittel unterstützt, zur sorgfältigen und kunstgerechten Aufführung classischer Meisterwerke bestimmt.

Das Königl. Schauspiel und die Königl. Oper zu Berlin, die umfassendsten Anstalten für die in Rede stehenden Zwecke.

Als allgemeiner Grundsatz darf für diese und ähnliche Anstalten, die möglicher Weise noch gegründet werden könnten, vorausgesetzt werden, dass sie, auch wenn das Publikum für die Theilnahme an ihren Leistungen zu zahlen hat, doch nicht im Interesse der Speculation, sondern einzig nur im Interesse der Kunst gegründet sind, dass sie mithin nur die Kunst in ihrer ächten Gestalt zu vertreten, nur das Gediegene und Classische (oder dasjenige, was wenigstens ein unverkennbares Streben hienach enthält), zur Ausführung bringen und das Leere, Frivole, Gemeine, was vielleicht der Speculation zu Gute kommen könnte, jenen Anstalten überlassen, die auf der letzteren basirt sind; wobei jedoch angenommen wird, dass es jenen königlichen Anstalten durch die Macht ihres Beispiels gelingen werde, das Schlechte in der öffentlichen Achtung immer mehr zu entwerthen. Die Consequenzen dieses Grundsatzes verstehen sich von selbst und brauchen hier nicht weiter erörtert zu werden. —

Es liegt aber im Wesen der betreffenden Künste, dass bei diesen Anstalten nicht bloss die künstlerischen Schöpfungen der Gegenwart, sondern auch die der Vergangenheit zur Aufführung kommen, dass in ihnen sich somit die Sorge für das Neue mit der Geltendmachung des Alten (als künstlerischen Denkmales oder als künstlerischen Musterbildes) vereinigt. Es ist nicht unwichtig, diesen Gesichtspunkt näher ins Auge zu fassen, indem sich daraus für die Behandlung der, jenen Anstalten zustehenden Aufgabe im Einzelnen erhebliche Unterschiede, je nachdem das Neuere oder das Aeltere zur Ausführung kommen soll, ergeben dürften.

Weniger werden solche Unterschiede bei den musikalischen Aufführungen hervortreten können, da überhaupt die reichere und umfassendere Ausbildung der Musik erst in den neueren Zeiten erfolgt ist. Die Vokal-Musik strengen, namentlich kirchlichen Styles zählt ihre Dauer zwar schon nach Jahrhunderten und hat in der That bereits bedeutende Wandlungen der künstlerischen Richtung durchgemacht; doch ist in ihr im Allgemeinen der Gattungscharakter so vorherrschend, dass hier eine durchgeführte Scheidung älterer und neuerer Werke nicht nöthig sein wird. Ein Institut, das zur häufigen Aufführung solcher Werke begründet wäre, würde freilich wohl thun, wenn es bei der Auswahl der in einem bestimmten Zeitraum aufzuführenden Werke, um des möglichst entsprechenden Eindruckes auf die Hörer versichert zu sein, eine gewisse historische Folge beobachtete. — Die reine Instrumental-Composition und die Oper gehören in ihrer höheren Ausbildung vorzugsweise der neueren Zeit an; bei ihnen kommt also das historische Element mehr nur ausnahmsweise, mehr nur für Werke, die man etwa als Incunabeln bezeichnen könnte, zur Sprache.

Ganz anders dagegen verhält es sich mit der dramatischen Poesie. Die grosse Bedeutung des Gegenstandes, der höchst umfassende Einfluss

des Theaters auf die ganze Volksbildung möge es verstatten, dass diesem Punkte eine nähere Betrachtung gewidmet werde.

Von einsichtigen Kennern der Bühne ist schon mehrfach auf überzeugende Weise dargelegt worden, dass ein Hauptgrund des allgemeinen Verfalls, in dem die Bühne sich trotz der künstlerischen Virtuosität einzelner seltner Schauspieler befindet, darin beruhe, dass dem recitirenden Schauspiel und der grossen Oper (vom Ballet ganz zu geschweigen) ein und derselbe Schauplatz angewiesen ist, dass hiedurch räumliche und scenische Einrichtungen auch für das Schauspiel herrschend geworden sind, die mit dessen inneren Bedingnissen mehr oder weniger im Widerspruch stehen, und dass somit das erste Erforderniss zur Herstellung der Bühne in einer selbständigen Behandlung der äusseren Einrichtungen des Schauspiels nach dessen eigenthümlichen Gesetzen bestehen würde. (Die kleine geschlossene Scene für das Conversationsstück darf als ein erster Schritt hiezu angesehen werden.) Doppelt gewichtig wird diese Bemerkung in Betracht der älteren Dramen, welche überall für ganz eigenthümliche scenische Einrichtungen gedichtet zu sein pflegen und sich daher nur höchst selten der heutiges Tages üblichen Scene fügen. Die Folge hievon ist, dass Meisterwerke, deren innere Composition nach den höchsten Gesetzen der Kunst aufgebaut ist, in der Regel auf die willkürlichste Weise verstümmelt werden, um sie für die heutigen Zwecke benutzbar zu machen, falls man überhaupt daran denkt, die reichen Schätze der älteren dramatischen Poesie der Gegenwart aufs Neue vorzuführen.

Neben diesem äusseren Uebelstande ist aber auch aus inneren Gründen das Durcheinanderspielen älterer und neuerer Dramen an einer und derselben Stelle höchst bedenklich. Jene sind eben der Ausdruck geistiger Richtungen und volksthümlicher Zustände, welche der Vergangenheit angehören und daher, so grossartig im einzelnen Falle auch das allgemein Menschliche in ihnen zur Erscheinung kommen möge, doch den Strebungen der Gegenwart in gewissem Betracht fremd gegenüberstehen; sie müssen dies um so mehr, als die Poesie überhaupt (im Vergleich zu den übrigen Künsten) mehr Ausdruck des Gedankens ist und daher das Geistesleben mit vorzüglicher Schärfe individualisirt. In *eine* Reihe gestellt mit den neueren Dramen, kann aber bei den älteren dies historisch Individuelle nicht zu seiner nothwendigen Berechtigung kommen; sie werden vielmehr unwillkürlich, von den Darstellern wie von den Zuschauern, stets nach dem Maassstabe der geistigen Richtung der Gegenwart aufgefasst und dadurch einem völlig ungeeigneten Standpunkte des Urtheils Preis gegeben. Sie verlieren hiedurch ganz die eigenthümliche Wirkung, die sie — gleich den älteren Meisterwerken andrer Künste — hervorzubringen im Stande wären, und so ist man, zumal bei dem krankhaften und apathischen Zustande, der heutiges Tages das gesammte Bühnenwesen drückt, dahin gekommen, die Reproduction des Alten, soviel es sich nur thun lassen will, völlig aufzugeben.

Ein solches Aufgeben dessen, was doch den vielseitigsten und bedeutendsten Einfluss auf das Leben auszuüben im Stande ist, kann aber vor der Uebersicht der gesammten öffentlichen Kunstbedürfnisse nicht als gerechtfertigt erscheinen. Es dürfte vielmehr nur auf eine Erwägung der Mittel ankommen, welche erforderlich sind, um auch dem Drama vergangener Zeit sein Recht auf eine entsprechende Reproduction zu sichern. Dies scheint sich indess ganz einfach und naturgemäss dahin zu gestalten: dass das

ältere und das neuere Drama bestimmt geschieden und jenem eine besondre Bühne angewiesen würde, in welcher die jedesmal erforderlichen scenischen Einrichtungen zu Grunde gelegt wären und bei der jener verwirrende Standpunkt des Urtheils von vornherein ausgeschlossen bliebe. Beide Bühnen würden zu einander in einem ähnlichen Verhältniss stehen, wie etwa eine Sammlung neuerer und eine Gallerie älterer Gemälde, bei denen der gebildete Sinn alles Durcheinandermischen ebenfalls unbedingt vermeiden wird. Dass überhaupt die älteren Dramen, auch in ihrer scenischen Einrichtung, noch gegenwärtig sehr wohl ausführbar und den mächtigsten Eindruck hervorzubringen geeignet sind, haben die wenigen Reproductionen von solchen, die neuerdings bei der hiesigen Königl. Bühne auf Befehl Sr. Majestät des Königs stattgefunden, zur Genüge bezeugt. Die Grenzlinie zwischen älterer und neuerer dramatischer Poesie wäre dabei ohne Schwierigkeit zu ziehen, indem, der Entwickelungsgeschichte der Poesie entsprechend, etwa das, was im Laufe der letzten hundert oder achtzig Jahre entstanden ist, der letzteren zuzuzählen sein dürfte. Das, was jenseits dieser Grenzlinie läge, würde aber ein überaus reiches Material gewähren, um eine Fülle älterer Meisterwerke aufs Neue zu Tage zu fördern, die dem Volke den edelsten Genuss und eine maassvolle Bildung, zugleich aber der Bühne der Gegenwart die würdigsten und grossartigsten Musterbilder geben könnten. Eine Heilung der heutigen Bühne von ihren vielfachen Gebrechen möchte in der That durch eine solche Gegenüberstellung, deren Bedürfniss sich völlig unbefangen aus der Betrachtung des allgemeinen Sachverhältnisses ergiebt, am Ersten möglich gemacht werden. —

Berufung von Commissionen von Sachverständigen.

Um sich schliesslich in allen Beziehungen der artistischen Verwaltung auf den höchsten Standpunkt des Urtheils zu stellen, um sich wirklich zum Ausdruck der möglichst vollkommenen Kunst-Intelligenz zu machen, bedarf die Staatsregierung für die einzelnen vorkommenden Fälle möglichst zuverlässiger Gutachten von Sachverständigen. Die zu diesem Behufe bestellten Commissionen müssen diejenigen Männer in sich vereinigen, denen man für die betreffenden Punkte ein möglichst unbedingtes Vertrauen schenken kann. Die Zusammensetzung der Commissionen hängt von den verschiedenartigen Zwecken, denen sie gewidmet sind, ab; um zu verhüten, dass die Ansichten der Commissionen nicht in sich erstarren, um ihnen stets neues Lebenselement zuzuführen, zwischen diesem Elemente der Bewegung und den andern, stabilen Elementen aber zugleich das angemessene Verhältniss festzustellen, bedarf es einer gesetzlichen, je nach dem Zwecke der Commissionen entwickelten Organisation. Je inniger mit den, der einzelnen Commission vorgelegten Fragen das technische Element zusammenhängt, je ausschiesslicher es sich um letzteres handelt, um so entscheidender muss natürlich das Gutachten der Commission sein.

Als Commissionen solcher Art für die bildenden Künste (für Architektur, Sculptur und Malerei mit ihren Nebenfächern) und für die

Musik fungiren die beiden Sectionen des Senates der Königl. Akademie der Künste zu Berlin. Es ist zu hoffen, dass bei der bevorstehenden Reform der Akademie auch dem Senate eine, den eben angedeuteten Principien entsprechende Organisation gegeben werde.

Bei der hohen künstlerischen Bedeutung der Gartenkunst und bei ihrem häufigen Zusammenwirken mit den übrigen Künsten, namentlich mit der Architektur, scheint es angemessen, auch dieser Kunst eine Vertretung in der betreffenden Commission, d. h. in der ersten Section des akademischen Senates, zu geben.

Für die eigentlich technischen Zwecke des Bauwesens und der Gewerbe, die aber der Natur der Sache nach, besonders bei dem ersteren, gelegentlich bedeutend in das künstlerische Element hinübergreifen müssen, sind die Königl. Ober-Bau-Deputation und die technische Deputation für Gewerbe berufen.

Die Dichtkunst hat bisher, sowohl in ihrer selbständigen Wirksamkeit als in ihrem Verhältniss zur Bühne, da eine Einwirkung des Staates auf sie überhaupt nicht stattgefunden, einer Vertretung solcher Art entbehrt. Bei der Allerhöchsten Bestimmung wegen künftiger Vorschläge zur Ernennung ausländischer Ritter des Ordens pour le mérite für Wissenschaft und Kunst haben des Königs Majestät die Berücksichtigung der Dichtkunst der Königl. Akademie der Wissenschaften mit anheimgeben zu lassen geruht. Bei dem Plane zur Gründung einer Theaterschule hat dem Vernehmen nach auf eine eigne dramaturgische Commission zur allgemeinen Ueberwachung derselben Rücksicht genommen werden müssen. Sollten im Uebrigen die im Vorstehenden enthaltenen Vorschläge zur Förderung einer gediegenen dichterischen Thätigkeit und Wirksamkeit Berücksichtigung finden, so würde es gleichzeitig und naturgemäss auch auf die Gründung einer besondern poetisch-dramaturgischen Commission, für die sämmtlichen, in dies Gebiet einschlagenden Zwecke, ankommen. Dieselbe dürfte etwa den beiden schon vorhandenen Sectionen des Senates der Königl. Akademie der Künste als dritte Section anzuschliessen sein und in den Fällen, wo es auf ein Zusammenwirken von Musik und Poesie ankäme, mit der zweiten Section, der musikalischen, gemeinschaftlich zu handeln haben. [1])

[1]) Die vorstehende Schrift war ein Vorläufer umfassender Entwürfe zur Organisation der gesammten Kunstangelegenheiten im preuss. Staate, welche besonders in den Jahren 1849 und 1850 ausgearbeitet wurden. Die Veröffentlichung der letzteren erschien nicht thunlich.

BERICHTE, KRITIKEN, ERÖRTERUNGEN.

1847 — 1853.

Kupferstich.

(Kunstblatt 1847, No. 6.)

Von dem Kupferstecher F. A. Pflugfelder zu Düsseldorf, der sich durch verschiedene Arbeiten nach Overbeck und andern Künstlern der nazarenischen Richtung, besonders aber durch den Stich nach Overbeck's Kreuztragung bereits vortheilhaft bekannt gemacht hat, ist kürzlich ein neuer Stich nach einer Federzeichnung desselben Meisters, 17½ Zoll hoch und 14 Zoll breit, vollendet worden. Das Blatt stellt die Berufung der Apostel Jacobus und Johannes durch Christus dar, umgeben von einem Rahmen, in dessen Ornamenten Momente aus den Parabeln vom guten Hirten und vom Weingärtner enthalten sind. Die Hauptdarstellung ist leicht ausgeführt, die Gestalten des Rahmens sind kaum mehr als nur im Umriss angegeben. Die Originalzeichnung ist, nach dem bei dem Monogramm enthaltenen Datum, im Jahr 1839 ausgeführt; sie hat das allgemeine Gepräge Overbeck'scher Darstellungen, dieselbe feierliche Rhythmik, denselben visionären Hauch, dieselbe zart elegische Gefühlsstimmung, wie dies schon aus so vielen andern Arbeiten seiner Hand bekannt ist, ohne dass aber bei den vorgeführten Gestalten auf Erfüllung aller Bedingungen der körperlichen Existenz, auf entschiedene Charakteristik und auf diejenigen Nebenumstände, welche eine dramatische Handlung wahr und für ihren Zweck wirksam machen, sonderliche Rücksicht genommen wäre. Auffallend bei dem sonstigen Stylgefühle Overbeck's ist es in dem vorliegenden Blatte u. A., dass durch den giottesk gebrochenen Rahmen die Gestalt des alten Zebedäus (der zugleich äusserst apathisch zuschaut, wie seine beiden Söhne ihn verlassen,) in sehr unschöner Weise zerschnitten wird. Auch mag das bedenklich scheinen, dass die beiden neuen Jünger, welche vorn in dem Nachen knieen, ihren Verhältnissen nach tiefer im Bilde befindlich erscheinen als Christus, der doch hinter dem Nachen,

und wenigstens einen guten Schritt von diesem entfernt, am Ufer steht. Immerhin indess wird das Blatt, bei den sonstigen allgemeinen Vorzügen und Eigenthümlichkeiten des Meisters, seine Freunde und Verehrer finden, und dies um so mehr, als der Stecher, wie übrigens nach seinen früheren Leistungen nur zu erwarten war, sich in jene zarte Stimmung, welche Overbeck's Zeichnungen eigen zu sein pflegt, mit Glück hineingefühlt und das — ich möchte sagen: Musikalische derselben mit bewusstem Sinne wiedergegeben hat.

Germanische Culturzustände, für die erste Cajüte des Moldau-Elb-Dampfschiffes Germania grau in grau ausgeführt, radirt etc. von Rolle. Dresden, 1846. (Ohne Angabe einer Verlagshandlung.)

(Kunstblatt 1847, No. 7.)

Der Künstler, der diese Compositionen als friesartige Verzierungen, auf Goldgrund, in dem genannten Dampfschiffe ausgeführt hat, ist derselbe, von welchem die Composition der Gigantomachie auf dem Vorhange zur Dekoration der Antigone im Dresdener Theater, die in lithographischer Federzeichnung ebenfalls schon herausgegeben ist, herrührt. Das vorliegende Heft enthält 11 Blätter in Quer-Folio mit länglichen, wie eben angedeutet, friesartigen Darstellungen. Die Aufgabe ist in sinnreicher Gedankenfolge und in charakteristischer Entwickelung des einzelnen Momentes gelöst. Der Inhalt der Blätter ist folgender: 1) Allgemeines Titel- oder Einleitungsbild, mit den allegorischen Gestalten der Germania, der Moldau und Elbe, welche letzteren beiden sich zur Seite jener lehnen. 2) Jagdscene, zur Charakteristik des Urzustandes der Deutschen. 3) Fürstlicher Held, auf abendlicher Wasserfahrt. 4) Römische Händler, Schmuck und auch Waffen zum Kauf bringend. 5) Peinliche Rechtspflege der Römer in Deutschland. 6) Drusus am Elbufer, dem jenes räthselhafte weibliche Wesen das weitere Vordringen wehrt. 7) Die Hermannsschlacht. 8) Einführung des Christenthums. 9) Pflege der Wissenschaft durch Karl den Grossen. 10) Rückkehrende Kreuzfahrer, Kunstwerke aus Griechenland herbeiführend. 11) Guttenbergs Druckerthätigkeit und die befreite Wissenschaft, unter den allegorischen Gestalten der vier Fakultäten, die in die Ferne hinaus entschweben. Ueberall ist in diesen, zum Theil figurenreichen Compositionen der gedankenhafte Inhalt und die glückliche, klar verständliche Darlegung desselben, sowie der ansprechende dekorative Sinn, der sich in der allgemeinen Raumvertheilung und in der meist sehr geschmackvollen Linienführung kund giebt, anzuerkennen. Wäre der Gedanke auf gleiche Weise zur naiven Lebensäusserung geworden, wäre die Zeichnung, die Form und die Bewegung der einzelnen Gestalten, zumal in den genreartigen Scenen, minder conventionell gehalten, als dies wenigstens zum grösseren Theile der Fall ist, so würde das geistvolle Werk auf noch höheren Beifall Anspruch haben. — Die Blätter sind im Umriss

gezeichnet; in der Führung der Nadel erkennt man auf erfreuliche Weise die eigne Künstlerhand, die sich bei jedem Momente der Bewegung des Zweckes bewusst bleibt.

Acht landschaftliche Original-Radirungen von Wilhelm Schirmer, Professor an der königl. Kunstakademie zu Düsseldorf. Düsseldorf bei A. W. Schulgen und bei dem Verfasser. (Gr. Quer-Fol.)

(Kunstblatt 1847, No. 11.)

Schirmer's Name hat in der landschaftlichen Kunst unsrer Tage einen so guten Klang, seine Meisterschaft in der Führung der Radirnadel zur Darstellung der ausgeführtesten landschaftlichen Compositionen hat er so mannigfach erwiesen, dass es nur der einfachen Anzeige eines neuen Unternehmens, wie des vorstehend genannten, bedarf, um demselben die lebhafteste Aufmerksamkeit und Theilnahme der Kunstfreunde zu sichern. Wie er es vorzugsweise liebt, so bildet auch hier die Darstellung des vegetativen Lebens der Natur, Baum, Busch, Kraut und Rasen in ihrem Beisammensein je nach den verschiedenen lokalen Bedingnissen, den Hauptinhalt der Blätter. Mit vollkommener Leichtigkeit und Freiheit fügt sich hiebei die Nadel der Charakteristik des Stofflichen und dem bunten Spiele desselben auf das Auge des Betrachtenden. Aber auch der höhere Lebensathem der Natur, die Wirkungen von Licht und Luft fehlen nicht und geben im Einzelnen diesen Blättern die schönste künstlerische Weihe. Zumeist ist es das nordische Waldgeheimniss, das sich hier unsern Blicken erschliesst; einige Darstellungen sind der Erscheinung der südlichen Natur gewidmet. In Betracht des vollen malerischen Tones sind besonders die beiden letzten Blätter des Heftes ausgezeichnet, von denen das eine eine schlichte nordische Wassermühle am Waldsaum, in schimmernder Morgenbeleuchtung, das andre einen Berghang am Saume der römischen Campagna, dessen Schatten sich von dem warmen Abendlicht der Ferne abheben, darstellt. Diese beiden Blätter geben der Wirkung eines ausgeführten Gemäldes kaum etwas nach. — Beiläufig dürfte zu bemerken sein, dass die Blätter des vorliegenden Heftes, wie freilich auch schon die früher herausgegebenen von Schirmer's Hand, als Studien- und Uebungsblätter für landschaftliche Federzeichnung besonders vortheilhaft zu gebrauchen sein werden, da die einfachen Mittel der Darstellung sich dem Auge überall klar und verständlich darlegen.

Das Bedürfniss eines zweckmässigeren Unterrichtes in der Malerei und plastischen Kunst. Angedeutet nach eigenen Erfahrungen von **Ferdinand Georg Waldmüller**, k. k. akadem. Rath und Professor. Wien, 1846. 47 S. in 8.

(Kunstblatt 1847, No. 22.)

Die inneren Zustände unsrer Kunst sind, wie sich dies aus dem zum Theil scharfen und schneidenden Gegensatze der verschiedenartigsten Tendenzen ergiebt, ohne Zweifel in einer lebhaften Uebergangsperiode begriffen; mit der Stellung, welche die Kunst im Verhältniss zum äusseren Leben einzunehmen hat, scheint es ebenso zu sein. Unter solchen Umständen kann es nicht befremden, wenn wir auch die Principien, welche dem künstlerischen Unterrichtsgange zu Grunde liegen sollen, von ähnlicher Bewegung ergriffen sehen, wenn der altakademische Formalismus einerseits und der Spiritualismus der romantischen Schule andrerseits nicht überall mehr als zureichend erscheinen, wenn man auch für den Unterrichtsgang neue Wege anzubahnen oder vielmehr für die ursprünglichen, naturgemäss sich ergebenden Bedürfnisse desselben diejenige Form festzustellen bemüht ist, die den heutigen Verhältnissen vorzugsweise zu entsprechen scheint. Reformen bei den Kunstbildungsanstalten sind an der Tagesordnung. An einigen Orten sind solche schon zur Ausführung gebracht, an andern wird darüber mehr oder weniger lebhaft verhandelt. Auch die oben genannte Schrift giebt ihr Votum in dieser Angelegenheit ab. Wie mir beiläufig mitgetheilt worden, ist sie aus Debatten, welche bei der Wiener Akademie stattgefunden haben, hervorgegangen; der Umstand, dass der Verfasser mit seinen Ansichten nicht durchgedrungen, soll ihn veranlasst haben, mit dieser kleinen Schrift an das öffentliche Urtheil zu appelliren. Mir sind die Wiener Verhältnisse nicht näher bekannt, und es werden dieselben auch, ihrer dermaligen Beschaffenheit nach, in dieser Schrift nicht weiter charakterisirt; ich kann auf dieselben also keinen sonstigen Bezug nehmen und an die Schrift nur den Maassstab des Urtheils für das Allgemeine anlegen. Indess hat der Name des Verfassers, eines unsrer trefflichsten Genremaler, einen so guten Klang, dass er auch so jedenfalls volle Berücksichtigung verdient.

Die Anklage, welche der Verfasser gegen den heutigen Kunstunterricht ausspricht, ist unter zwei Hauptpunkte zusammenzufassen: dass derselbe sich über eine viel zu lange Zeit ausdehne und dass er den Jünger, statt zur naiven, seiner Individualität entsprechenden Auffassung der Natur, zu einer conventionellen Manier führe. Er dringt also darauf, dass alles zur künstlerischen Bildung Erforderliche in möglichst kurzer Zeit dargeboten und dass der Zögling, ohne alle weitere Vermittelung, sofort an die allein gültige Quelle der Natur verwiesen werde. Grundsätze, die im Allgemeinen gewiss nicht genug zu beherzigen sind. Alle Grundlage zur künstlerischen Ausbildung soll in dem Studium der Darstellung des menschlichen Körpers bestehen; alles Copiren von Vorzeichnungen soll dabei unterlassen, vielmehr sofort nach dem Modell gezeichnet und, sobald nur der Schüler des Conturs mächtig ist, ohne Weiteres zum Pinsel

gegriffen werden. Zum Erkennen des vorhandenen Talents soll eine (mit richtigem Sachverständniss näher dargelegte) Probe angewandt und, wenn diese glücklich bestanden, nach einem Zeitraum von etwa sechs Monaten über den Beruf des Schülers definitiv entschieden werden. Auch dies scheint im Allgemeinen richtig und zweckgemäss; das Zeichnen nach Vorlegeblättern muss für den, der wahrhaft künstlerisch begabt ist und also das Auge für die Natur besitzt, überflüssig sein und somit eher hemmend als fördernd wirken; die möglichst zeitige Handhabung des Pinsels gewöhnt von vornherein an unmittelbare Aufnahme der vollständigen Naturerscheinung, während die Schatten**zeichnung** in der That nur eine künstlich vermittelte Abstraction derselben ist. Doch möchte es gut sein, den letzten Grundsatz nicht allzu ausschliesslich in Anwendung zu bringen.

Alles Wesentliche soll ferner im Studium des lebenden Modells gelernt und, wie das Kopiren älterer Gemälde, so namentlich auch das Studium in der Darstellung der Antike ganz ausgeschlossen bleiben oder doch nur höchst ausnahmsweise verstattet sein. Hier, muss ich gestehen, habe ich zunächst ein erhebliches Bedenken gegen die Grundsätze des Verfassers. Allerdings zwar wird auf unsern Kunstschulen zumeist ein grosser Missbrauch im Zeichnen nach der Antike getrieben; indem man diese Uebung Jahre hindurch fortsetzt, gewöhnt sich der Schüler an eine gewisse conventionelle Correctheit, der es an Gefühl für das frische Leben und dessen reiche Mannigfaltigkeit fehlt, und, was noch schlimmer ist, **verwöhnt** sich sein Auge durch den steten Blick auf den kalten Gyps dermaassen, dass später, wenn er zur Farbe greift, der harte kreidige Ton desselben nur zu häufig durch alle seine Malereien hindurch klingt. Doch aber wird die Antike ohne Zweifel eine sehr wesentliche Bedeutung, wie für die heutige Kunst überhaupt, so auch für die Kunstbildung behalten, vorzugsweise desshalb, weil sie die Mängel in der körperlichen Durchbildung, die unsre Modelle in der Regel haben und selbst haben müssen, auf die vollkommenste Weise ergänzt. Fast durchweg sind unsre Modelle, auch die besseren, nur theilweise wohlgebildet; eine vollkommene körperliche Entwickelung fehlt, weil keine körperliche Pflege (wie durch die Gymnastik der Griechen) vorhanden ist; einzelne Theile des Körpers sind durch unser nordisches Kostüm in der natürlichen Ausbildung geradehin verkümmert. Alles diess ist in den antiken Sculpturen, welche nach den edelsten Modellen die edelste Natur darstellen, wesentlich anders, und sie werden daher stets dazu beitragen, den rohen Natursinn zum Sinn für den gesetzmässig entwickelten Organismus, zum Schönheitssinn auszubilden, so sehr es übrigens, wie sich von selbst versteht, zugleich im Interesse der Kunstbildungs-Anstalten liegen wird, stets möglichst schöne Modelle zu gewinnen, und so manche fördernde Einrichtung auch für diesen Punkt noch möglich zu machen sein dürfte. Mit einem Wort: es scheint unerlässlich, wenigstens **neben** dem Studium des lebenden Modells auch das der Antike fortgehen zu lassen. — Das Kopiren von Gemälden, wenigstens von einigen Studien, möchte auch keinesweges ganz verwerflich sein, da es beim Malen doch zunächst auf Kenntniss des Materials und der nöthigsten Handgriffe ankommt und es wohlgethan sein dürfte, dem Schüler hierin wenigstens einige Sicherheit zu geben, bevor er zur Nachbildung des farbenreichen Lebens angewiesen wird. Doch kann die erste äussere Praxis auch wohl vortheilhaft in der Darstellung und Nachbildung lebloser Gegenstände, Gewandstoffe u. dergl., erlernt werden.

Zur Darstellung des menschlichen Körpers und zum Studium desselben gehört aber zugleich als unentbehrliches Hülfsstudium das der Anatomie. Auch diess versäumt der Verfasser zwar nicht, nimmt dasselbe aber. vielleicht um alles Pedantische daraus zu entfernen, doch zu oberflächlich und willkürlich. Er verlangt eigentlich nur ein durchgeführtes Zeichnen des Skeletts; das weitere Studium, das er vorschreibt, scheint lediglich nur darin zu bestehen, dass er eine Anatomiefigur neben das lebende Modell gestellt und die Muskeln der einen in denen des andern, zuerst bei gleicher, dann bei veränderter Stellung des Modells aufgesucht wissen will. Es bedarf wohl keines Beweises, dass bei solchem Verfahren nur flüchtige Empiriker gebildet werden können, den Schülern aber das tiefere Verständniss des Lebens und der Grund der Gestaltung und Bewegung desselben fremd bleiben muss. Gewiss sollen die Künstler nicht zu Anatomen erzogen werden, gewiss ist die beste Methode des anatomischen Unterrichts für Künstler sehr schwer darzulegen; wenn aber neben der scharfen Beobachtung des Lebens (wozu ohnehin ausserhalb der Modellsäle so wenig Gelegenheit ist) den Schülern keine tiefere wissenschaftliche Begründung des körperlichen Organismus gegeben werden sollte, so würden wir auch in den Bildern nur selten über Aktfiguren hinauskommen. Und einstweilen sehen wir es leider nur zu häufig, wie wenig unsre Künstler das Leben verstehen, wie sehr sie das mangelnde Verständniss durch Abschreiben dessen, was das Modell ihnen darbietet, zu ersetzen suchen, wie gern sie daher ihre Compositionen von vornherein auf möglichst bequeme Stellung des Modells — durch all jene Darstellungen der Klage, der Trauer, des Nachsinnens, des Ueberlegens, des Beschliessens statt der wirklichen That — einrichten, in wie hohem Grade den seltnen Darstellungen bewegter Action doch der eigentliche Nerv der Bewegung zu fehlen, wie auf die leidenschaftlichsten Gestalten jenes Hamlet'sche „Parteilos zwischen Kraft und Willen" nur allzuoft ganz wohl zu passen pflegt. — Ausserdem nimmt der Verf. auch auf den Unterricht in der Perspective Rücksicht, scheint ihn aber, da er sich weder über den Modus desselben, noch über die für ihn erforderliche Zeit näher auslässt, noch beiläufiger behandeln zu wollen, was ebenfalls nicht angemessen sein kann, so sehr auch hier die pedantische Behandlung des Gegenstandes fern zu halten sein dürfte.

Nach solchen Prämissen wird es nicht befremden, wenn der Verf. für den gesammten Kunstunterricht (wobei aber die Ausbildung für die Bedürfnisse der besonderen Einzelfächer ausgeschlossen zu sein scheint) nur ein Jahr in Anspruch nimmt und den Schüler sogar schon in der zweiten Hälfte desselben zur Composition veranlassen will. Er versichert, dies durch mannigfache Erfahrung in seiner Wirksamkeit als Lehrer bestätigt gefunden zu haben. Gegen die Erfahrung wird nicht zu streiten sein; dass der Schüler in so kurzer Zeit aber vollständig feste Grundlagen, einen vollkommen zureichenden Beruf für das Leben gewonnen haben sollte, scheint nach den obigen Gegenbemerkungen doch sehr zu bezweifeln. Zudem wird es jedenfalls auf länger fortgesetzte Uebung und Thätigkeit des Schülers unter den Augen des Meisters, sowie zugleich auf die besondre Aneignung alles desjenigen, was nicht der figürlichen Malerei angehört, je nach dem erwählten besondern Kunstfache ankommen müssen. Ueber das für diese besondern Fächer Erforderliche spricht sich der Verf.

meist nur sehr kurz und zum Theil wenig befriedigend aus. Sehr beherzigungswerth scheint dagegen, was er über die Anleitung zur Composition sagt, indem er auch hier, statt auf Beobachtung abstracter Regeln, vor Allem auf Beobachtung der Natur und des Lebens in seinen wechselnden Erscheinungen dringt.

Ich kann nach allem diesem den in der Schrift des Herrn Waldmüller enthaltenen Principien keineswegs unbedingt huldigen; gleichwohl halte ich dieselbe für einen werthvollen Beitrag zu den neueren Erörterungen über die Gestaltung des Kunstunterrichts, da sie mit Geist und reiner Liebe zur Sache geschrieben ist, wirkliche Uebelstände aufdeckt und, auch wo sie den Widerspruch hervorruft, doch zum weiteren Nachdenken reizt. Jedenfalls ist das Ziel, das er erstrebt, das richtige: dass der Künstler leichter und rascher schaffen lernen müsse; nur dass ich der unmaassgeblichen Ansicht bin, dies Ziel sei nur auf einer sehr gründlichen und ernst behandelten Basis zu erreichen. Die Sache selbst aber hat, wie ich glaube, noch eine andre, ganz ernsthafte Seite für die äussere Lebensstellung der Künstler. Unsre Künstler schaffen im Allgemeinen (und vornehmlich vielleicht desshalb, weil die alten Schultraditionen abgerissen sind) zu mühsam, zu langsam. Sie brauchen zu dem einzelnen Werke, wenn dasselbe überhaupt gediegen sein soll, mehr Zeit wie die Alten, müssen es sich mithin theurer bezahlen lassen und finden in Folge dessen weniger Absatz. Die Alten, die sich in ihrer Hand vollkommen sicher fühlten, malten bei gleicher oder grösserer Gediegenheit der Arbeit schneller und forderten (einzelne besondre Ausnahmen abgerechnet) zumeist ungleich geringere Preise, auch nach den Geldverhältnissen ihrer Zeit. Mir scheint, dass wenigstens ein Theil der Klage über den mangelnden Kunstsinn unsrer Zeit hier seine Auflösung findet, und dass es somit nicht einzig und allein Sache des Publikums, des Volkes sein möchte, wenn ein andrer und besserer Zustand herbeigeführt werden soll.

Vertheidigung einer Tyroler-Familie im Kriege 1809. Der schlesische Kunstverein seinen Mitgliedern. Gem. von M. Müller. Lith. von Fr. Jentzen.

(Kunstblatt 1847, No. 46.)

Es ist jene bekannte ausgezeichnete Composition von C. F. Moriz Müller in München, die den Heroismus des tyrolischen Volkes in seinem Kampfe gegen die Franzosen in einer schlichten Genrescene vergegenwärtigt, und die uns hier in einer wohl durchgearbeiteten Lithographie sehr bedeutenden Maassstabes (18¾ Zoll breit bei etwa 23 Zoll Höhe) vorgeführt wird: das Schindeldach eines Tyroler Bauernhauses, auf dem Männer, Weiber und Knaben versammelt sind, mit dem Feuer ihrer Stutzen und mit den, zum Festhalten der Schindeln bestimmten Felssteinen, den andringenden Feind abzuwehren. Wenn wir bedenken, wie sehr in unserm Kunsthandel bei Darstellungen historischer Begebenheiten die von

ausserhalb eingeführten fremdländischen, oft genug die Unterdrückung Deutschlands feiernden Gegenstände noch immer vorherrschen, so werden wir es doppelt anerkennen müssen, dass hier, bei Vertheilung eines Kunstblattes an die Mitglieder eines ansehnlichen Kunstvereins, die Wahl auf ein Bild von so edlem vaterländischen Interesse gefallen ist.

Preussens Monarchen. Sieben nach den besten Originalgemälden lithographirte Bilder nebst historischer Einleitung. Herausgegeben von Rudolph Freiherrn v. Stillfried-Rattonitz, k. Kammerherrn und Vice-Oberceremonienmeister. Berlin, in der Gropius'schen Buch- und Kunsthandlung (C. Reimarus). 1847. Fol.

(Kunstblatt 1847, No. 48.)

Der um die Geschichte des preussischen Königshauses und des Hohenzollern'schen Geschlechtes überhaupt vielfach verdiente Herausgeber hat unter vorstehendem Titel ein Werk veröffentlicht, das zunächst zwar ebenfalls dem patriotisch preussischen Interesse gewidmet ist, doch auch im weiteren Bezuge — für die Anschauung ausgezeichneter historischer Persönlichkeiten, für die Art und Weise der auf Repräsentation berechneten Portraitdarstellung im Laufe von zwei Jahrhunderten, für den Gang der künstlerischen Behandlung innerhalb dieses Zeitraumes und bei Gegenständen der betreffenden Gattung, — ebenfalls nicht ohne erhebliche Wichtigkeit ist. Es sind die Bilder der Beherrscher des preussischen Staates von der Zeit des grossen Kurfürsten Friedrich Wilhelm ab, d. h. von jener Zeit, da der preussische Staat (aus der Vereinigung Brandenburgs und eines von fremder Macht unabhängigen Preussens erwachsend) in die Reihe der Mächte von europäischer Bedeutung eintrat. Sämmtliche Darstellungen sind aus dem ungemein reichen Vorrath der Bildnisse ausgewählt, welche in den königlich preussischen Schlössern zerstreut sind und ihrer Zusammenstellung zu einer grossen Gallerie von seltenster und umfassendster historischer Bedeutung noch immer entgegenharren. Der Unterzeichnete, mit diesen Schätzen zufälllg näher bekannt, kann es bezeugen, dass der Herausgeber überall mit sicherem Takt die gediegensten und für seinen Zweck geeignetsten Originale zur Darstellung genommen hat.

Es sind sämmtlich Bildnisse in ganzer Figur und, bis auf eine Ausnahme, in stehender Stellung. Das erste ist das des grossen Kurfürsten, nach einem (besonders auch in der Färbung) sehr ausgezeichneten Gemälde von Nason, einem sonst nur wenig bekannten Holländer der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, der zu jenen holländischen Künstlern gehört zu haben scheint, welche, wenigstens zeitweilig, von Friedrich Wilhelm nach Berlin berufen wurden. Es ist ein Bild fürstlich conventioneller Repräsentation im Charakter jener Zeit: der Kurfürst steht da, vollständig gepanzert (wie er sich im Leben wohl schwerlich noch trug), über dem Panzer den Kurfürstenmantel, mit zierlich gesticktem Halstuch und tief auf die Brust niederfallender Lockenperrücke, die Hand auf den

Feldherrnstab gestützt, ein Ganzes von feierlich energischer Erscheinung. — Das zweite Bild stellt den ersten König Preussens, Friedrich I., dar, nach einem Gemälde des damaligen Hofmalers Pesne, eines Parisers von Geburt. Auch dies ist eine entschieden repräsentirende Darstellung, doch nicht mehr conventioneller Art, sondern unmittelbar der im Leben ausgeübten Repräsentation entnommen. Der König, in blitzend funkelnder Kleidung, sitzt auf silbernem Throne, zu dessen beiden Seiten der Hermelin in majestätischen Falten tief die Stufen niederfällt; die Rechte hält mit eleganter Fingerbewegung das zierliche Scepter. die Füsse ruhen, in ebenso eleganter Stellung, auf dem prachtvoll gestickten Sammtkissen, welches vor den Thron niedergelegt ist. Baldachin, Säulen und sonstiges Zubehör sind nicht vergessen. Die fast seltsam eigenthümliche Aufgabe ist von dem Maler mit ungemeinem Geschick behandelt und zu einer harmonischen Gesammtwirkung von grosser malerischer Kraft zusammengezogen, das Original (was auch schon aus der Lithographie hervorgeht) mit ächter Meisterschaft im Colorit ausgeführt, wie denn überhaupt Pesne den besten Coloristen seiner Zeit — Anfang des achtzehnten Jahrhunderts — zugezählt werden muss und wenigstens im Portrait die meisten überragen dürfte. — Als drittes Bild reiht sich das des Königs Friedrich Wilhelm I., ebenfalls nach einem Gemälde von Pesne, an. Hier ist es wieder auf mehr conventionelle Repräsentation abgesehen. Der König erscheint als Feldherr, den Feldherrnstab in der erhobenen Rechten, mit einem altritterlichen Brustharnisch angethan, während ein phantastisch kostümirter Mohr hinter ihm einen prachtvollen Turnierhelm zum Aufsetzen bereit hält. Die romantischen Panzerstücke passen nicht mehr zu der Zopfperrücke und dem gesammten Generalskostüm, das der König ausserdem trägt, noch weniger die etwas theatralische Commandobewegung zu seiner eigenthümlichen biderben Erscheinung, die der Maler im Uebrigen mit vollkommener Meisterschaft aufgefasst und wiedergegeben hat; aber gerade die Naivetät, mit der der Künstler den König die für nothwendig befundene Rolle spielen lässt, giebt dem Bilde wieder ein eigenthümliches Interesse. — Das vierte Bild stellt König Friedrich II. dar, nach einem Gemälde von Cuningham, einem Schotten, der an verschiedenen Höfen thätig und, wie es scheint, von Petersburg nach Berlin gekommen war. Dies Bild ist einfaches Portrait, ohne alle, zumal künstliche Repräsentation, doch in so charakteristischer Auffassung und Umgebung, dass gerade hier der Eindruck einer Persönlichkeit von höchster Bedeutung mit voller Entschiedenheit sich geltend macht. Der König, schon das Gepräge des höheren Alters tragend, steht auf einer Marmorterrasse des Parkes von Sanssouci, auf die Lehne eines mit Karten gefüllten Stuhles gestützt und im einsamen Nachsinnen mit scharfem Adlerblick zum Bilde hinausschauend. Vor ihm eins seiner Windspiele, das vergebens seine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken sucht; hinterwärts, auf der Brüstung der Terrasse und von den Bäumen beschattet, eine im französischen Geschmack gehaltene Marmorstatue der Wahrheit. Leider ist diese, in der That ergreifende Composition nicht in der wünschenswerthen malerischen Durchbildung ausgeführt, wie sich überhaupt Cuningham's Bilder, ob auch durch vortreffliche Charakteristik, doch weder durch Colorit noch durch Helldunkel besonders auszeichnen; indess ist wenigstens bei dem in Rede stehenden Blatte der Lithograph für die erforderliche Totalwirkung nicht erfolglos bemüht gewesen. Es muss hiebei bemerkt werden, dass Fried-

rich II. wohl nur in jüngeren Jahren zur Ausführung gediegener Portraits gesessen hat, wie aus dieser Zeit namentlich mehrere vortreffliche Bildnisse von ihm noch von Pesne's Hand (und unter diesen ein sehr schönes, den ersten Jahren seiner königlichen Würde angehöriges Brustbild in der Gemäldegallerie des Berliner Museums) vorhanden sind. Im spätern Alter scheint er gar nicht mehr gesessen und den Malern ganz überlassen zu haben, wie weit sie eine hinreichende Aehnlichkeit seiner Züge aus der Erinnerung erreichen mochten. So finden sich denn auch in den königlichen Schlössern nur wenig Bildnisse des grössten Mannes seiner Zeit, die den an sie zu machenden Ansprüchen genügen, und sind namentlich die durch Stich etc. vervielfältigten und im Handel befindlichen Bildnisse nur äusserst selten befriedigend, zuweilen sogar vollkommene Karikatur.[1]) Mit um so grösserem Interesse wird daher die hier gegebene Veröffentlichung des Cuningham'schen Bildes aufgenommen werden. — Die drei letzten Darstellungen sind ebenfalls einfache Bildnisse, ohne eigentliche Repräsentation, doch auch ohne die Andeutung eines charaktervollen Momentes, vielmehr alle drei in einer gewissen Portraitstellung, welche sich, auf eine oder die andere Art, in möglichst würdiger Weise der Schau darbietet. Friedrich Wilhelm II. ist nach einem Bilde von Döpler gegeben, in chevaleresker Haltung und, was die Ausführung betrifft, in jener auf Totaleffect berechneten Breite des Vortrages, die eine Einwirkung damaliger englischer Portraitmalerei zu verrathen scheint; Friedrich Wilhelm III. nach einem Gemälde von Professor F. Krüger, leider etwas zu befangen in der Haltung, und die öde landschaftliche Fläche, in der der König steht, nicht wohl zu seiner einsamen persönlichen Erscheinung stimmend; Friedrich Wilhelm IV. dagegen, ebenfalls nach Krüger, so charaktervoll wie in ächter künstlerischer Durchführung und mit dem landschaftlichen Grunde ein malerisches Ganze von vortrefflicher Gesammtwirkung bildend.

Die lithographische Ausführung sämmtlicher Blätter rührt von W. Schertle her und verdient überall eine unbedingte Anerkennung. Der Künstler hat durchweg das charakteristisch Eigenthümliche in der Erscheinung der dargestellten Personen und ebenso in der Behandlungsweise der verschiedenartigsten Originalgemälde aufzufassen und wiederzugeben und mit einer gewissen Freiheit und Breite des Vortrages zugleich die zarteste Durchbildung zu vereinigen gewusst.

Die von dem Herausgeber vorangeschickte historische Einleitung giebt in kurzen und kräftigen Zügen eine Uebersicht der Entwickelungsgeschichte des preussischen Staates und der Charaktere und Wirksamkeit der genannten sieben Fürsten.

[1]) Nach solchen scheint Mad. George Sand in ihrer Consuelo das abschreckende Bild des Preussenkönigs entworfen zu haben.

Künstler-Jugend, Roman aus dem Leben. Von Dr. Carl August Menzel. Berlin 1848. 2 Bände.

(Kunstblatt 1847, No. 57.)

Dies Buch ist von einem praktischen Künstler geschrieben, dem Universitäts-Bauinspector Menzel zu Greifswalde, der sich durch eine unermüdliche öffentliche Thätigkeit, in der Herausgabe der mannigfaltigsten baulichen Entwürfe und in schriftstellerischen, die Bauwissenschaft betreffenden Werken den Fachgenossen bekannt gemacht hat. Der Roman, der uns hier dargeboten wird, hat im Allgemeinen die Stellung der heutigen Kunst zum heutigen Leben zur Aufgabe; dies wird an der bunt ineinander verzweigten Jugendgeschichte einer Anzahl von Künstlern, welche den verschiedenen Kunstfächern angehören, dargestellt. Das Buch hat einen eigenthümlichen kulturgeschichtlichen Werth; von gewissen Momenten des Kunstlebens unserer Zeit ist darin ein zumeist sehr lebendiges Bild gegeben. Freilich nicht von dem Höchsten, nicht von dem Wesentlichen der Kunst. Dem vorgehefteten Prospectus zufolge erwartet man in dem Buche zunächst unmittelbar Bezüge auf die gesammte Entwickelungsgeschichte der neueren deutschen Kunst; dies ist aber nicht der Fall; es finden sich nur sehr vereinzelte, oberflächliche Andeutungen der Art; eine Darlegung der tieferen Gründe jener Wandlungen, welche in der Geschichte der neueren Kunst sichtbar werden, hat der Verfasser gar nicht beabsichtigt. Ueberhaupt scheint es nicht in seinem Plane gelegen zu haben, die — ob auch seltene — innere Grösse des Künstlerthums, das sich der Herrschaft über die Gemüther der Menschen zu bemächtigen weiss oder an widerwärtigen Verhältnissen tragisch untergeht, zur Erscheinung zu bringen; er hat es nur mit der zahlreichen, wenig charaktervollen Mittelklasse von Künstlern zu thun, deren Bestimmung es in grossen Kunstzeiten ist, sich den grossen Meistern als Gesellen und Handlanger anzureihen, und die in andern Zeiten sich unbemerkt und unbeachtet in das Philisterium verlaufen. Letzteres ist hier der Fall; und wenn man sich künftig einmal über die allgemeinen Kunstzustände unserer Zeit unterrichten will und die Frage stellt, was bei uns aus jener Mittelklasse geworden, so vermag dies Buch eine hinlänglich deutliche Antwort zu geben. Es geht eine eigne, zum Theil wohl kaum bewusste oder beabsichtigte Ironie durch dasselbe, die um so mehr wirkt, je naiver, je frischer aus dem Leben gegriffen die meisten Schilderungen sind, mag der Verf. auch mit etwas zu grosser Sammlerleidenschaft auf die barocken Erscheinungen der Philisterwelt, deren sicherer Hafen die sämmtlichen Helden des Romans aufnimmt, ausgegangen sein.

Berliner Kalender für 1848. Zweiundzwanzigster Jahrgang. Mit 7 Stahlstichen. Berlin, Verlag von Karl Reimarus (Gropius'sche Buch- und Kunsthandlung).

(Kunstblatt 1848, No. 1.)

Der neue Jahrgang des Kalenders bringt uns in seinen Stahlstichen artistisch interessante Darstellungen, die nächst dem Titelbilde, dem Portrait des Prinzen Friedrich von Preussen (Sohnes des Prinzen Carl) nach einem Bilde Krüger's von Teichel gestochen, der jüngsten Thätigkeit der Architekten Berlins gewidmet sind. Besondre Wichtigkeit für die höhere künstlerische Richtung der letzteren hat zunächst das perspectivische Bild der kürzlich neugegründeten St. Petrikirche zu Berlin, die, in Folge einer von der städtischen Behörde besonders ausgeschriebenen Concurrenz, nach den Entwürfen des Professors Strack und unter seiner Oberleitung gebaut wird. Die Bedürfnisse des evangelischen Gotteshauses und das Bedingniss des unserm Norden eigenthümlichen Backsteinmaterials haben hier die wesentlichen Motive für Anlage, Composition und Ausbildung des Einzelnen gegeben. Die künstlerischen Hauptformen sind, solchem Zwecke entsprechend und ohne sclavische Abhängigkeit von bloss traditioneller Vorschrift, die des Spitzbogenstyles; das Ganze steigt in ernster, gehaltener Kühnheit empor. Der Bau, der ungesäumt zu Ende geführt werden wird, dürfte (zumal bei dem grossen Einflusse, den Herr Strack auch als Lehrer seines Kunstfaches ausübt) für den Entwickelungsgang der hiesigen Architektur eine sehr erhebliche Bedeutung gewinnen. — Andre Darstellungen beziehen sich auf diejenigen grossen Anlagen ausserhalb Berlins, durch welche die Stadt an den unteren Spreeufern weiter in das Land hinausgeführt wird. Schon der letzte Jahrgang des Kalenders hatte hievon ein Beispiel gebracht, indem er eine Darstellung der von Strack ausgeführten Gebäudegruppe der Raczynski'schen Gemäldegallerie und der mit dieser verbundenen Künstlerlokale, am ehemaligen Exerzierplatze vor dem Brandenburger Thore, enthielt. Ihnen hat sich neuerlich eine umfassende Gruppe stattlicher Privatgebäude angeschlossen, unter denen besonders die von dem Baumeister F. Hitzig ausgeführten durch die classische Würde ihrer Formen das Gepräge ächt künstlerischer Gediegenheit besitzen. Diese Anlagen befinden sich auf dem südlichen Spreeufer. Am nördlichen beginnen sie zunächst der Stadt mit den weiten Baulichkeiten des Hamburger Eisenbahnhofes. Etwas weiter hinab folgt das, nach dem Plane des Geh. Oberbauraths Busse erbaute kolossale Mustergefängniss, dessen Umfassungsmauer einen Flächenraum von $16^1/_2$ Morgen umschliesst. Hievon bringt der diesjährige Kalender eine malerische Ansicht, die freilich, bei dem kleinen Maassstabe des Blattes, nur in allgemeineren Zügen ein Bild des ernsten kastellartigen Charakters der Anlage geben kann. Wieder etwas weiter hinab erhebt sich der ebenfalls mächtige Bau der neuen Garde-Uhlanen-Kaserne mit ihrer Zinnenbekrönung und den thurmartig aufsteigenden Pavillons, die uns ebenfalls in einer Ansicht vorgeführt wird. Unmittelbar an die Kaserne schliesst sich die vorstädtische Kolonie Moabit an, die vor noch nicht langer Frist das Gepräge eines schlichten Ackerdörfchens hatte, neuerlich aber zu einem ansehnlichen

Fabrikorte angewachsen ist. Die grossartigste der dortigen Fabriken ist die Eisengiesserei und Maschinenbauanstalt von Borsig, die einen Flächenraum von ungefähr 120,000 Quadratfuss bedeckt, mit 900 Gasflammen erleuchtet wird, 1200 Arbeiter beschäftigt und aus der im Jahre 1846, dort gefertigt, die hundertste Locomotive hervorging, welcher im Frühjahr 1848 die zweihundertste folgen wird. Zwei Darstellungen sind dieser Borsig'schen Anstalt gewidmet. Die eine zeigt uns die noch sehr schlichte Beschaffenheit, welche sie im Jahre 1837 hatte; die andre ihre gegenwärtige Erscheinung, wo man eine ganze Stadt vor sich zu haben meint, über der sich Thürme und ein Wald qualmender Dampfschornsteine erheben. In dem erläuternden Text ist vergessen zu bemerken, dass die neueren Anlagen in dieser Anstalt nach Plänen von Strack gebaut sind und dass er in dieser Verwendung des heimischen Baumaterials für bestimmt praktische Bedürfnisse und in der ächt künstlerischen Behandlung desselben bei der naiven Befolgung aller gegebenen Bedingungen wieder die beachtenswerthesten Belege seiner Meisterschaft gegeben hat. — Ein Blatt endlich enthält eine Ansicht des noch im Bau begriffenen, aber der Vollendung sich bereits nahenden Schlosses Kamenz in Schlesien, welches I. K. H. der Frau Prinzessin Albrecht von Preussen gehört. Der ursprüngliche Plan des Schlosses, das in seiner Gesammtheit 420 Fuss lang und 370 Fuss breit ist, rührt von Schinkel her; die weitere Fortführung desselben und seine theilweise Umbildung, die besonders durch die anbefohlene grössere Ausdehnung nöthig wurde, ist das Werk des den Bau leitenden Hofbaumeisters Martius. Das Material, aus dem derselbe aufgeführt worden und das in seiner Eigenthümlichkeit für die Behandlung der Formen maassgebend war, ist Glimmerschiefer, Backstein und glasirte Ziegel. So erhebt sich das Schloss mit seinen Thürmen, Hallen und Nebenbauten auf dem Rücken des Hartaberges, einfach imposant, im Charakter etwa die Mitte haltend zwischen den preussischen Ordensschlössern und den sicilisch-maurischen Schlossanlagen.

Die eben besprochene Ansicht ist nach einer Zeichnung des Grafen v. Pfeil, die Ansicht der Petrikirche zu Berlin nach einer Zeichnung von Strack, die übrigen Blätter nach Zeichnungen von Biermann gestochen. Die Stiche sind in eleganter und geschmackvoller Weise von Sagert, Schulin und Fincke ausgeführt.

Just Ulrik Jerndorff. Ein Charakterbild von L. Starklof. (Druck und Verlag der Schulze'schen Buchhandlung in Oldenburg.) 31 S. in 8.

(Kunstblatt 1848, No. 13.)

Wir machen die Freunde der heutigen Kunst auf diese kleine Schrift aufmerksam, die in kurzen, aber ckarakteristisch bestimmten Zügen und mit inniger Pietät von dem Leben und Wirken eines jüngst verstorbenen, in verschiedener Beziehung sehr schätzbaren Künstlers Kunde giebt. Jerndorff war am 30. December 1806 zu Kopenhagen geboren und zunächst in schlichter Weise für den handwerklichen Betrieb der Malerei ausgebildet.

Doch regte sich bald in ihm der höhere Drang; er malte Portraits und Landschaften, die Beifall fanden. Im Jahre 1831 ward er Schüler des Professors Möller, Lehrers an der Kunstakademie zu Kopenhagen und Restaurators an der königl. Bildergallerie; 1837 ging er, mit einem königl. Stipendium versehen, nach Deutschland und dann nach Italien, zunächst mit der Aufgabe, sich durch kunsthistorisches und kritisches Studium der älteren Meister und Schulen für das Fach der Gemälderestauration, in welchem er bei Möller bereits einen glücklichen Grund gelegt hatte, weiter auszubilden; er versäumte dabei aber auch seine selbständige künstlerische Ausbildung nicht und sandte mehrere ausgezeichnete landschaftliche Gemälde in die Heimat. Im Herbst 1839 kehrte er nach Kopenhagen zurück und erwarb sich dort durch gelungene Herstellung verschiedener, im königl. Besitz befindlichen Bilder einen vortheilhaften Ruf. Dies gab Veranlassung, ihn im folgenden Jahre nach Oldenburg zu berufen, um hier für die Herstellung der in sehr vernachlässigtem Zustande befindlichen Gemälde der grossherzogl. Gallerie wirksam zu sein. Er blieb fortan in Oldenburg und wurde später Hofmaler des Grossherzogs. Die dortige Gallerie enthält nicht viele Bilder, unter diesen aber sehr schätzbare Stücke; man betrachtet Jerndorff entschieden als ihren Retter. Neben den Restaurationsarbeiten, denen er sich mit hingebendster Treue unterzog, begann er auch wieder eigne Leistungen, und namentlich seine Landschaften gelten allgemein als so tüchtige wie erfreuliche Meisterarbeiten. Ausserdem war er für die Förderung des allgemeinen Kunstsinnes in Oldenburg in erfolgreichster Weise thätig. Er stiftete einen Kunstverein, der sich vornehmlich durch Ausstellung von Kunstwerken bethätigte, wobei aber, den dortigen abgeschlossenen Verhältnissen entsprechend, nicht bloss auf die Kunst der Gegenwart, sondern zugleich, so umfassend es die vorhandenen Mittel nur gestatteten, auf die Kunst der Vergangenheit in ihren verschiedensten Phasen Rücksicht genommen wurde. Die dazu ausgegebenen Programme enthalten die belehrendsten kunsthistorischen Uebersichten. In ähnlicher Weise war Jerndorff auch durch anregende Vorträge (in dem dortigen literarisch-geselligen Verein) wirksam; besonders hervorgehoben wird unter diesen ein Vortrag „über die Verhältnisse der Kunst in der Gegenwart und die Hoffnungen für die Zukunft.“ Zum Druck dieser Aufsätze war Jerndorff nicht zu bewegen: vielleicht dürfen wir jetzt ihrer Veröffentlichung von Seiten seiner Freunde entgegensehen. Nach längerem Kränkeln, welches ihn zuletzt arbeitsunfähig machte, verschied er am 27. October 1847, von der ganzen Stadt betrauert nicht bloss seiner künstlerischen Verdienste halber, sondern ebenso wegen seines durchaus edlen, offnen, männlichen Charakters.

Roland et ses ouvrages, par David (d'Angers). Paris 1847. 40 S. in Octav.

(Kunstblatt 1848, No. 15.)

Philipp Laurent Roland, am 13. August 1746 zu Pont-a-Marq bei Lille geboren und am 11. Juli 1816 zu Paris gestorben, gehört zu den

ausgezeichnetsten französischen Bildhauern und zu den Gründern der neueren Kunstblüthe. Die k. Gesellschaft für Agrikultur-Wissenschaften und Künste zu Lille hatte im Jahre 1846 die Abfassung einer Gedächtnissschrift auf ihn zum Gegenstande einer Preisaufgabe gemacht; Pierre Jean David von Angers, der unter den heutigen Bildhauern Frankreichs einen der ersten Plätze einnimmt, ein Schüler Roland's, hat mit der oben genannten Schrift den Preis gewonnen. Die Schrift hat das doppelte Interesse: uns den Mann, dessen Andenken sie gewidmet ist, und sein künstlerisches Streben in anschaulichst lebenvoller Weise vorzuführen, und uns in dem Verfasser, den wir bisher nur als Meister des Meissels kannten, zugleich auch einen Meister der Feder kennen zu lehren.

Roland war in sehr bedürftigen Verhältnissen geboren; David (dessen Entwickelung unter ähnlichen Verhältnissen begann) giebt uns eine beredte Schilderung des künstlerischen Dranges in der jungen Brust, der sich siegreich durch alle Entbehrungen hindurchgekämpft. Seine erste Bildung erhielt Roland auf der Kunstschule zu Lille; in seinem achtzehnten Jahre trieb es ihn nach Paris. Er fand ein Unterkommen in dem Atelier des Bildhauers Pajou, der ihn bald bei seinen Arbeiten im Palais Royal und im Schlosse von Versailles beschäftigte und ihm hiedurch zu Einkünften und Ersparnissen Gelegenheit gab, die ihm eine Reise nach Italien möglich machten. Dort eignete er sich, durch das Studium der Antike, die tiefere Auffassung des Lebens, die gemessnere Weise der Darstellung an, die ihn befähigten, der Kunst neue Bahnen vorzuzeichnen. David zieht hier eine interessante Parallele mit Canova und dessen Richtung. „Canova (so sagt er) hat ebenso wie mehrere andre grosse Künstler damit angefangen, einen einfachen Abdruck der Natur zu geben; aber der italienische Bildhauer ist nicht so tief in das Innere des Einzelwesens eingedrungen, wie Roland und einige berühmte französische Bildhauer. Die Italiener beschäftigen sich vorzugsweise mit dem primo aspetto, mit der äusseren Wirkung, die, wenn ich so sagen darf, den Charlatanismus der Form ausmacht; sie sind sich ihrer Wirkung so bewusst, sie sprechen zu einem Volke, das selbst eine einfache Andeutung so lebhaft aufnimmt und sich, wenn es nur schnell erfasst wird, die ernsthafte Untersuchung für später vorbehalten zu dürfen meint, dass sie das Bedürfniss nach einem tieferen Studium der Anatomie und Physiologie nicht empfinden, wie sehr auch dies Studium für den nöthig sein mag, der die Natur in ihrer ergreifenden Wirklichkeit erhabner fassen will. Und das ist es, ich wiederhole es, worin die französischen Bildhauer sich unterscheiden: sie wissen es, dass der Eindruck, den die Seele empfangen hat und den allerdings auch sie unermesslich tief empfinden, doch das genauste Studium nicht ausschliesst, die unerlässliche Bedingung für jedes Werk, welches der wechselnden Vorliebe der Zeiten widerstehen soll." — Mich dünkt, dass diese goldnen Worte noch manche Nutzanwendung finden könnten, auch für Verhältnisse, die uns näher liegen, als die zwischen italienischen und französischen Bildhauern!

Roland hielt sich fünf Jahre in Italien auf. Nach seiner Rückkehr fand er in seinem früheren Meister einen thätigen Förderer seines Strebens. Er wurde ausserordentliches Mitglied (agrégé) der Akademie. Zu diesem Behuf hatte er einen Cato von Utica, der sich den Tod giebt, gearbeitet; Arme und Beine dieser Statue hatte er vorher, des Studiums halber, überlebensgross modellirt, mit solcher Sorgfalt und Meisterschaft.

dass sie über den Gliedern eines Riesen abgeformt zu sein schienen. 1781 wurde er wirkliches Mitglied der Akademie mit einer Statue des Simson, 1782 Mitglied der Akademie zu Lille mit einem sterbenden Meleager, einer Statue, die, ohne sclavische Nachahmung der Antike zu sein, doch nach David's Urtheil alle Schönheiten der antiken Kunst in sich einschliesst. In demselben Jahre hatte er sich mit einer Tochter des Architekten des Königs, N. Potain, verheirathet und eine Wohnung im Louvre erhalten.

In dieser Zeit fertigte er u. A. einige Basreliefs, in denen er, im Gegensatz gegen die damalige Richtung seiner Kunstgenossen, zu der antiken Behandlungsweise des Reliefs, wie sie dieses Kunstfach verlangt, zurückkehrte. David giebt bei dem Bericht über diese Arbeiten schlagende, aus der ächten künstlerischen Anschauung hervorgegangene Winke über die Bedingnisse des Reliefs. Andre Arbeiten folgten. Im Jahr 1783 kolossale Medaillons mit den Bildnissen Ludwig's XV., Ludwig's XVI., Lenoir's, Delorme's; 1784 die zierliche Figur eines Kindes mit einem Schwan für den Park von Fontainebleau und die Büste Feutry's für Lille; 1786 die prächtigen gigantischen Karyatiden, welche die Façade des Theaters Feydeau schmückten. Ausserdem ein höchlichst gerühmtes Relief mit den neun Musen für die Gemächer der Königin zu Fontainebleau.

Dann brachen die Stürme der Revolution herein. Aber die idealen Pläne der Gewaltherrscher der Freiheit gaben dem Künstler bald zu neuen, eigenthümlich grossartigen Schöpfungen Anlass. Zunächst, im Jahr 1791, zu einer kolossalen Gruppe, das Volk darstellend, welches den verhassten Föderalismus zu Boden schmettert. 1792 folgte, im Auftrage des Convents, die Ausführung des Denkmals eines der Freiheitsmärtyrer, Simonneau's, Maires von Etampes, und die einer mächtig kolossalen allegorischen Statue des Gesetzes, für die Vorhalle des Pantheons. Diese war nur in Gyps ausgeführt. „Beim Anblick dieser edlen und strengen Gestalt (sagt David) war es unmöglich, sich eines religiösen Gefühles zu erwehren; Alles an ihr athmete den Frieden der Majestät; mit der vollendeten Durchführung, mit der zarten Behandlung des Nackten stand die Schönheit und der Reichthum der Gewandung nur im Einklang." Für die Vorhalle des Pantheons fertigte er ausserdem, in Stein, ein Relief symbolischen Inhalts, die neue Rechtspflege darstellend. Im vierten Jahre der Republik, bei Gründung des „Instituts", wurde Roland einstimmig zum Mitglied der Klasse der Künste erwählt. Wieder andre Arbeiten folgten, zunächst die reizvolle Statue einer Bacchantin, dann eine Reihe von Büsten: Pajou, Ruyter, Lesueur, Cambacérès, Laboissière, Chaptal u. s. w., endlich die Büste seiner Tochter, ein Werk so hoher Meisterschaft, dass David dasselbe geradehin als das Hauptwerk seines Lebens bezeichnet. Was David bei dieser Gelegenheit über die Kunst der Büsten im Allgemeinen, über die Pflicht des Künstlers sagt, hier den besondern geistigen Gehalt eines Menschenlebens in die Erscheinung treten zu lassen, dürfte vorzugsweise von seinen eignen Büsten gelten, unter denen einzelne, wie die von Béranger und Victor Hugo, gerade in solcher Beziehung so eigenthümlich ausgezeichnet sind.

Ebenfalls höchsten Ruhmes würdig ist Roland's Statue des Homer, die er im Jahr 1802 ausstellte. Der Dichter ist sitzend dargestellt, die Lyra in seinen Händen, der Wanderstab neben ihm, Kränze zu seinen Füssen. Die Statue befindet sich gegenwärtig in Mitten der Meisterwerke franzö-

sischer Sculptur, welche im Louvre aufgestellt sind. 1806 fertigte er ein bedeutendes Relief für den Hof des Louvre, das nicht ohne Schwierigkeit den architektonischen Bedingnissen einzufügen war: zwei Victorien mit dem Namensschilde Napoleon's, Herkules, Minerva und zwei Flussgötter. 1808 eine Statue Napoleon's für den öffentlichen Sitzungssaal des Instituts, im kaiserlichen Kostüm, gross und edel in der Wirkung, breit und frei in der Ausführung; David zieht dies Werk der Darstellung Napoleon's durch Canova bei Weitem vor. Die Statuen Cambacérès' und Tronchet's folgten, auch die eines Solon für den Saal der Senatssitzungen. Eins seiner letzten Werke war eine Statue von Lamoignon-Malesherbes. Ein grosses Basrelief, das den Kaiser Marc Aurel zum Gegenstande hat, war dieser Arbeit noch vorangegangen. Als Ludwig XVIII. nach seiner Rückkehr beschlossen hatte, die Brücke Ludwig's XVI. mit zwölf Marmorstatuen zu schmücken, erhielt Roland den Auftrag, die des grossen Condé zu liefern. Er arbeitete noch die Skizze; der Tod rief ihn vor der Ausführung ab.

Roland hat nur vier Schüler gebildet: Caillouette, der sich ebenfalls einen geachteten Namen erworben hat; Wangel, der zu grossen Hoffnungen berechtigte, aber in unglücklicher Melancholie untergegangen ist; Massa, David's innigen Jugendfreund, der gleichfalls das Ausgezeichnetste verhiess und früh starb, und David selbst.

„Was vor Allem (so sagt David) die Werke Roland's auszeichnet, ist Lebensgefühl und Gewissenhaftigkeit, verbunden mit dem Grossartigen, was die Kunst verlangt. Seine Sculptur hat ein unläugbares Zeichen von Verwandtschaft mit der römischen Sculptur in der schönen Zeit August's. Seine starke Seele war eins geworden mit dem männlichen Geiste dieser Epoche."

Die Schrift ist mit einem Profilbilde Roland's, nach einem Medaillon von David's Hand in Holz geschnitten, geschmückt. Wir dürfen sie, wie es scheint, als Vorläufer andrer literarischer Mittheilungen des geistvollen Künstlers betrachten. Wenigstens hat er in ihr eine Veröffentlichung seiner Studien über die älteren französischen Bildhauer Jean Goujon und Puget verheissen.

Richter-Album. Eine Auswahl von Holzschnitten nach Zeichnungen von Ludwig Richter in Dresden. Leipzig 1848. Veranstaltet und verlegt durch Georg Wigand.

(Kunstblatt 1848, No. 24.)

Vor funfzehn Jahren gab ich mit Robert Reinick das Liederbuch für deutsche Künstler heraus. Wir wollten den Inhalt des Büchleins, Text und Musiknoten, gern zugleich mit bildlicher Zierde ausstatten und suchten den Umstand, dass es im Verlag des Professors Gubitz zu Berlin erschien, hiefür nach Möglichkeit zu nutzen. Wir wählten unter dem Vorrath Gubitz'scher Holzschnitte aus, was für unsern Zweck passend erschien; verschiedene künstlerische Freunde hatten die Güte, unser Vor-

haben mit allerlei kleinen Zeichnungen auf Holz zu unterstützen, die sodann bei Gubitz geschnitten wurden. Wir durften voraussetzen, etwas ganz Artiges und in seiner Weise Eigenthümliches geliefert zu haben, und nachsichtige Recensenten machten uns die Freude, dies anzuerkennen. Wie aber hat sich der Charakter der deutschen Bücherausstattung in diesen wenigen Jahren verändert! Welch eine Fülle von Werken, die theils in einfach volksthümlicher, theils in künstlerisch durchgebildeter, selbst prachtvollster Weise mit Holzschnitten überreich ausgestattet sind, ist seitdem ans Licht getreten! Eine Masse von Volksbüchern, und zwar in zwei verschiedenen Ausgaben, das Nibelungenlied in drei verschiedenen Ausgaben, Luthers Lieder in zwei verschiedenen Ausgaben, volksthümliche Erzählungen, Mährchen — wie die von Musäus, — Volks-, Soldaten- und Studentenlieder, stattliche ABC- und andre Kinderbücher, die Bibel, umfassende historische Werke, allerlei Kalender, selbst mehrere Wochenblätter, die fort und fort eine Menge von bildlichen Darstellungen bringen, breiten ihren reichen Inhalt vor uns aus. Unser schlichtes Liederbuch, mit dem wir einen Anfang zu solcher Weise der Ausstattung machten, tritt aus diesem bunten Reigen bescheiden zurück. Eine eigenthümliche und in mannigfacher Art sehr beachtenswerthe Kunst der Bücher-Illustration hat sich bei diesen Anlässen ausgebildet. Der deutsche Holzschnitt, in verschiedenen Schulen verschiedenartig behandelt, hat sich bei so reichlich strömenden Bestellungen auf eine Weise entwickelt, dass er keinen Vergleich zu scheuen braucht.

Es würde eine sehr dankenswerthe Aufgabe sein, diesen ganzen Abschnitt unsrer heutigen künstlerischen Thätigkeit in all seinen Besonderheiten und Wechselbezügen näher zu beleuchten, zumal wenn man dabei gleichzeitig auch dasjenige ins Auge fasste, was für dieselben Zwecke von Engländern, Franzosen, Belgiern geleistet ist. Wer einmal die Geschichte der Kunst unsrer Tage schreiben will, wird diesen Abschnitt, der schon durch seine volksthümlichen Wirkungen von so grosser Bedeutung ist, gewiss nicht ausser Acht lassen dürfen. In diesem Augenblick ist es aber keineswegs meine Aufgabe, den geneigten Leser auf ein so weites Feld zu führen. Ich habe hier nur, aus Veranlassung des in der Ueberschrift genannten Werkes, über einen einzigen unter denjenigen unsrer deutschen Künstler, die ihre Thätigkeit in mehr oder weniger umfassender Weise der Bücher-Illustration zugewandt, zu berichten.

Professor L. Richter in Dresden ist — so viel mir bekannt — mit selbständigen Bildern bis jetzt wenig hervorgetreten.[1]) Auch Kupferstich oder Lithographie, sonst sehr wirksame Träger für die Verbreitung des künstlerischen Namens und seiner Wirkung, haben nicht eben beigetragen, ihn bekannt zu machen. Die „Deutschen Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler“ (Düsseldorf bei Buddeus) enthalten drei sauber durchgeführte Radirungen von seiner Hand, in denen die Freunde seiner Darstellungsweise den liebenswürdigen Künstler allerdings wiederfinden, die sich aber doch unter der Fülle der Radirungen verlieren, welche bei uns in jüngster Zeit ebenso reich und lustig zu Tage gekommen sind.

[1]) Hr. von Quandt in Dresden hat mich, in No. 60 des Kunstblattes vom J. 1848, ob meines oben ausgesprochenen Nichtwissens von Richter's umfassender Thätigkeit auch im Fache der eigentlichen Malerei, gebührlich zurechtgewiesen. Ich bin ihm für die Belehrung — mag diese auch in einer eigenthümlichen Sprechweise vorgetragen sein — aufrichtig dankbar.

So kann man sagen, dass seine Thätigkeit, soviel davon in die Oeffentlichkeit gelangt, bis jetzt fast ausschliesslich der Bücher-Illustration, der Anfertigung von Zeichnungen zum Holzschnitt für diesen Zweck, zugewandt gewesen ist. In diesem Kreise aber hat er die allerfruchtbarste Thätigkeit entwickelt; er ist derjenige, welcher dieser Gattung des künstlerischen Berufes das am meisten charakteristische, am entschiedensten volksthümliche Gepräge aufgedrückt hat. Er ist für Deutschland der eigentliche Repräsentant des künstlerischen Bücherschmuckes, sofern mit demselben überhaupt eine volksthümliche Wirkung erreicht werden soll. Andre haben vielleicht mehr Gewicht des grossen Styles, mehr Classicität in der Behandlung der Formen, mehr Strenge und Scharfblick für die Wiedergabe des historisch-Individuellen; oder sie mögen sich, wenn auch nicht eben in demselben Fache, einer ähnlich reichen Productivität erfreuen. Keiner dagegen findet so, wie Richter, sein eigentliches Lebenselement in der Naivetät volksthümlicher Auffassung, bleibt sich hierin unter allen Umständen so gleich, weiss von hier aus die verschiedenartigsten Aufgaben mit derselben stetigen Frische und Unbefangenheit zu bewältigen. Seine harmlose Gemüthlichkeit giebt den schlichtesten Zuständen des gewöhnlichen Lebens, wenn er uns dergleichen vorzuführen hat, stets einen eignen Reiz; sein schalkhafter Humor weiss das Komische am flüchtigsten Zipfel zu fassen und dasselbe ebenso wirksam mit leisen Andeutungen zu bezeichnen, wie im verwegenen Uebermuth bis zur grotesken Tollheit aufzustacheln; sein feines Gefühl hält die lieblichsten idyllischen Züge fest und öffnet uns leise den Zaubergarten, aus dem die ganze Blüthenpracht der Romantik uns entgegenleuchtet; sein edler Sinn vermag es, unser Herz in seinen verborgensten Kammern zu rühren und wiederum die Erregung unsres Gemüthes mit beruhigenden Feierklängen zu versöhnen. Und wie sich in alledem die Naivetät der Auffassung gleich bleibt, so auch die Angemessenheit, mit der uns seine Darstellung zwischen den gedruckten Lettern des Buches entgegentritt. Er weiss es, dass er kein für sich bestehendes Bild zu geben hat, das in irgend welcher, für malerische Zwecke berechneten Composition, in irgend welchen Schatten- oder Lichteffekten uns von der Totalwirkung des gedruckten Buches abzöge. Er hat überall diejenige wohl empfundene Stylistik, die sich dieser Buchwirkung aufs Beste anschliesst: schlichte Composition, mässige Schattenangabe und besonders gern jene strenger geschlossenen, arabeskenhaften Ausgänge, die dem Bilde einen halb dekorativen Charakter geben und wesentlichst zur harmonischen Einfügung desselben in die schematischen Drucklettern beitragen. Wenn ich nicht sehr irre, gehört sogar diese Stylistik in solchem Grade zu seinem eigenthümlichen künstlerischen Wesen, dass sie ein Hauptgrund sein dürfte, wesshalb bis jetzt nur so wenig selbständige Bilder von ihm der Oeffentlichkeit vorgeführt sind.

Leider weiss ich von Richter nichts weiter, als was sich eben aus seinen Publikationen ergiebt. Sein Bildungsgang, die Art und Weise seiner etwaigen früheren Leistungen ist mir unbekannt. Doch halte ich mich (so misslich es sonst sein mag, Mitlebenden dies und jenes aus blosser Vermuthung auf den Kopf zuzusagen) für berechtigt, hier in Bezug auf ihn eine Conjectur zu machen. Mir scheint nämlich, dass die Holzschnitte in der Ausgabe der deutschen Volksbücher, welche seit zehn Jahren in reichlichster Folge bei Otto Wigand in Leipzig erschienen sind, zum grossen Theil, und namentlich die der früheren Jahre, nach Richter'schen Zeich-

nungen gefertigt sind. Wie unkünstlerisch und dem bäuerlichen Charakter der alten Volksbücher entsprechend auch in diesen früheren Jahrgängen die Holzschnitte behandelt sein mögen, so leuchtet aus ihnen dennoch ein so eigenthümlicher, sinnig romantischer Zug hervor, dass derselbe meines Erachtens eben auf keinen andern Urheber als auf Richter schliessen lässt. Irre ich mich hierin nicht, so würden wir den Geist unsrer alten Volksbücher, in den er sich solchergestalt versenkt, als den eigentlichen Born zu betrachten haben, aus welchem er für seine Naivetät, seinen Humor, seine Gemüthlichkeit, seine idyllische oder romantische Anmuth, seine warme Feierlichkeit, mit einem Worte: für sein ganzes deutsch volksthümliches Wesen die entsprechendste Nahrung geschöpft. Dies hat er auf die schier unzählbare Fülle der Leistungen, mit denen er sodann die verschiedenartigsten Bücher geschmückt hat, übertragen. Betrachten wir dieselben schliesslich noch unter dem Gesichtspunkt der engeren künstlerischen Kritik, so werden wir die letztere allerdings bis zu einem gewissen Grade stets nur nach Maassgabe des volksthümlichen Zweckes dieser Leistungen in Anwendung zu bringen haben. Schon der Holzschnitt, von verschiedenartigen Händen herrührend, führt uns die Originalarbeit offenbar in verschiedenartig modificirter Weise vor, und wir haben mit dem Zeichner nicht ohne Weiteres zu rechten, wo möglicher Weise die specielle Thätigkeit des Holzschneiders in Betracht kommt. Doch ist in dem Vortrag im Allgemeinen eine gewisse (wiederum dem volksthümlichen Charakter entsprechende) Derbheit vorherrschend, die überhaupt ein allzu genaues kritisches Anatomisiren nicht eben zulässig macht. Und wenn uns ein oder ein andres Mal auch ein erheblicheres Bedenken in Betreff der Forderungen, welche die Natur an die Formenbildung macht, entgegentreten sollte, so lassen wir dasselbe, wo uns im Ganzen so viel Erquickliches geboten wird, gern bei Seite liegen.

Es ist gewiss ein sehr glücklicher Gedanke des Herausgebers des „Richter-Albums", uns in demselben eine Auswahl aus dem reichen Vorrath seiner Compositionen in Separatabdrücken und in übersichtlicher Folge vorzuführen. Das Album enthält 115 Holzschnitte auf 85 Blättern in gross 8. Es würde allzuweit führen, wollte ich hier auf das Einzelne des Inhalts näher eingehen, und es möge statt dessen die Bemerkung genügen, dass uns hier von allen Richtungen, in denen seine künstlerische Erfindung sich bewegt, gehaltreiche und auch im Schnitt wohlgelungene Beispiele dargeboten werden. Die Mehrzahl der Verleger derjenigen Werke, welche mit Holzschnitten nach Richter geschmückt sind, haben die Holzstöcke zu diesem Zweck bereitwillig mitgetheilt, und es sind die Abdrücke hier von diesen Holzstöcken selbst (nicht von Bleiabgüssen), zugleich in sorgfältigster Behandlung des Druckes genommen worden. Ich habe bei Durchsicht des Albums einzig das Bedauern empfunden, dass nicht noch mehr, nicht auch diese und jene andre Composition, die mir durch ihre eigenthümlichen Vorzüge werth und lieb geworden, mit aufgenommen ist. Indess würde es, bei der an sich schon so dankenswerthen Gabe, die eben nur eine Auswahl sein sollte, unbescheiden sein, noch mehr zu fordern, und es kann ja ohnehin bei einer Auswahl nur das subjective Urtheil entscheiden. Jedenfalls werden die Freunde der Richter'schen Arbeiten, werden die Sammler von Leistungen der vervielfältigenden Kunst das Erscheinen des Albums höchlichst willkommen heissen.

Ueber die akademischen Künstler-Vereine.

(Gesellschafter 1848, Beilage zu No. 94.)

Das Wort „Kunst-Akademie“ hat eine schwankende Bedeutung. Im Allgemeinen versteht man darunter theils Kunst-Bildungs-Anstalten, theils Vereinigungen von Künstlern; aber die wechselseitigen Beziehungen zwischen diesen beiden Elementen sind in den verschiedenen Ländern verschieden. In der alten Akademie von S. Luca zu Rom bildet sich aus beiden ein zusammenhängendes Ganzes. In Paris ist die „Akademie der schönen Künste“, die eine Abtheilung des sogenannten „Instituts“ ausmacht, nur ein geschlossener Künstlerverein und von der dortigen Kunstschule gänzlich geschieden. In London ist die Akademie ebenfalls nur ein Künstlerverein, der aber zugleich, aus freiem Antriebe, ein wenig Kunst-Unterricht ertheilt. In Belgien sind die zahlreichen Akademieen, und namentlich die grosse Akademie von Antwerpen, im Wesentlichen nur Kunstschulen; daneben aber ist dort, und zwar zu Brüssel, in den letzten Jahren eine besondere „Akademie der Wissenschaften und Künste“ errichtet, die als eine Nachahmung des französischen „Instituts“ erscheint und deren eine Abtheilung, die „Akademie der schönen Künste“, wiederum aus einer Künstlergesellschaft besteht. In den ober-italienischen und deutschen Kunst-Akademieen erscheint die Kunstschule durchweg als die Hauptsache; vertreten und verwaltet werden dieselben hier in der Regel durch ein von der höheren Staatsbehörde berufenes Collegium von Künstlern, das gelegentlich auch durch Nicht-Künstler vervollständigt wird und dessen Mitglieder den Charakter von Beamten tragen; in den meisten Fällen sind die auf solche Weise eingerichteten Akademieen zugleich befugt, andern, ausserhalb stehenden Künstlern den Ehrentitel eines „Mitgliedes der Akademie“ zu ertheilen. Auch die Akademie von Berlin hatte nach ihrer ursprünglichen Verfassung im Wesentlichen dieselbe Einrichtung; seit etwa siebzehn Jahren ist hier aber die veränderte und meines Erachtens nicht ganz folgerichtige Bestimmung in's Leben getreten, dass die „Mitglieder der Akademie“ selbst die etwaigen neuen Mitglieder zu wählen haben. Ich halte dafür, dass, wer Ehrenrechte ertheilen soll, nothwendig darüber stehen muss; die Sache gewinnt sonst leicht einen ausschliesslichen Charakter und bleibt mannigfacher Anfechtung ausgesetzt.

Ueber das Wesen der Akademieen als Kunstschulen ist seit funfzig Jahren und länger sehr viel gesprochen und geschrieben worden. Ich will diesen Gesichtspunkt hier bei Seite lassen und nur meine Ansicht über die Bedeutung der akademischen Künstlervereine aussprechen. Ich glaube, dass die grossen Umgestaltungen unserer Tage, die auf alle Gebiete des Lebens ihren Einfluss ausüben, auch sie nicht unberührt lassen können. Ich wünsche, dass sie aus den Wehen der Zeit neuverjüngt hervorgehen, dass sie statt eines müssigen Scheinlebens ein wahres, wirksames Dasein gewinnen mögen.

Es fragt sich, welchen Beruf diese, mit einem öffentlichen Charakter bekleideten Künstlervereinigungen, die wir theils in selbständiger Stellung, theils an andere Institute (die Kunstschulen) angelehnt finden, eigent-

lich haben. Die Antwort ist, wenn wir die bisherigen Verhältnisse betrachten, nicht ganz leicht; auch die Einsicht in die Statuten der verschiedenen Anstalten giebt uns nicht viel befriedigende Aufschlüsse. In den meisten Statuten bleibt, wenn wir die einhüllenden Formeln abschälen, als eigentlicher Kern nur die Bestimmung, dass die Mitglieder wiederum Mitglieder zu machen haben. Ich glaube, ich darf mir meine Bemerkung hierüber sparen. Oder sie sollen nützliche Dinge über die Kunst sprechen, Vorschläge desshalb machen, auch (wenn es der Behörde beliebt) über dergleichen vernommen werden, — Befugnisse, wozu es doch keiner ausschliesslich akademischen Stellung bedarf. Oder sie sollen ein Kunstgesetzbuch, ein allgemeines Wörterbuch über die Kunst, aufstellen, wie mit einem solchen die französische Akademie schon seit länger als einem Vierteljahrhundert beschäftigt ist, ohne dass bis jetzt jedoch eine Zeile davon im Druck erschienen wäre; aber erscheint das Buch auch, wer zwingt die Welt, nach dessen Gesetzen zu leben? Oder sie sollen ein Jahrgehalt empfangen. Diese Bestimmung wird jedenfalls sehr annehmlich sein, und ich gönne zumal den alten verdienten Künstlern von ganzem Herzen ein Dasein, das sie der zuweilen doch sehr drückenden Sorgen überhebt; aber wozu für eine Künstler-Pensionsanstalt dieser akademische Nimbus? Oder sie sollen bei künstlerischen Concurrenzen ihr entscheidendes Votum abgeben. Dies Letztere ist die einzig positive Bestimmung, die ich in Betreff der Wirksamkeit der akademischen Mitglieder, so viel mir erinnerlich, in den Statuten der Akademieen gefunden habe. Aber die Sache scheint mir doch auch zu einfach, als dass es dazu eines besonders glanzvollen akademischen Apparates bedürfte.

Meines Bedünkens verhält sich die Sache so. — Es war in der schönen Zeit des italienischen Lebens, da Wissenschaften und Künste auf's Neue emporblühten, da die Geister des classischen Alterthums nach langer Entfremdung die Welt wieder besuchten, und die Gleichgestimmten und Gleichstrebenden sich zum Austausch ihrer Gedanken und Erfahrungen, zur gegenseitigen Anregung und Förderung gesellig vereinten. Mit altehrwürdigem Namen benannte man diese gesellschaftlichen Zusammenkünfte als Akademieen. Die Mächtigen und Herrschenden waren stolz darauf, solche Kreise in ihre Nähe zu ziehen; fehlte ihnen selbst der Sinn dafür, so gebot ihnen dennoch die milde italienische Sitte, dem allgemeinen Beispiel zu folgen. Es gehörte allmälig zum guten Ton, Akademieen im Gefolge der Fürstenhöfe zu sehen, auch ausserhalb Italiens; sie wurden bald ein wichtiges Pertinenzstück des fürstlichen Luxus. Es kam die Zeit, wo die Staaten in die Personen der Fürsten aufgingen; es konnte dabei nicht fehlen, dass die Akademieen den kostbaren Kleinoden zugezählt wurden, welche den Saum des grossen Staatskleides zu schmücken bestimmt waren. Sie waren zuletzt, ob auch die Zeiten sich wiederum verwandelt hatten, feststehende Artikel des Staats-, selbst des National-Luxus geworden; man schien förmlich übereingekommen, dass die Völker eine solche ostensible Repräsentation der in ihrem Innern verborgenen geistigen Kräfte nöthig hätten. Aber man darf endlich doch einmal inne halten und fragen, ob dieser Luxus, diese Repräsentation in der Natur der volksthümlichen Bedürfnisse liegt? oder wie sich diese Bedürfnisse je nach dem verschiedenartigen Volkscharakter verschieden gestalten? Die Franzosen, glaube ich, haben viel zu viel volksthümliche Eitelkeit, um von Instituten lassen zu

können, die die Erhabenheit ihrer Intelligenz zur Schau tragen. Die Deutschen können in manchen Dingen äusserst Nützliches von den Franzosen lernen; aber es giebt auch manche Dinge, in denen sie besser ihre eigenen Wege gehen.

Ich höre hier einen Einwurf. Die Kunst-Akademieen, wird man mir sagen, sollen nicht bloss die Kunst-Intelligenz repräsentiren: sie sollen sie wirklich enthalten; die Behörden des Staates sollen verpflichtet sein, sie als die Organe solcher Intelligenz zu betrachten; die Behörden sollen bei ihrer Verwaltung der Kunst-Angelegenheiten stets nur auf Grund der von diesen Organen abgegebenen Gutachten handeln. Alles dies, so fügt man hinzu, ist eine um so grössere, bedeutsamere Aufgabe, als die gesammte Pflege der Kunstangelegenheiten, und vornehmlich die Veranlassung zur Ausführung von Kunstwerken im allgemeinen volksthümlichen Interesse, was bisher zumeist eine fürstliche Gnadensache war, nach den Umgestaltungen unsrer Tage wesentlich eine Staatssache wird werden müssen.

Das wäre freilich, all den müssigen Formalitäten, all der eiteln Repräsentation gegenüber, eine sehr würdige Aufgabe, um die es sich schon der Mühe lohnen möchte, akademische Künstlervereine zu gründen. Aber, so muss ich wieder fragen, haben diese Vereine nach ihren bisherigen Verfassungen wirklich das Recht, sich der Erfüllung einer solchen Aufgabe zu unterziehen? Haben sie die volle Befähigung, sich als die Organe der Kunst-Intelligenz eines Volkes hinzustellen? — Ich glaube: Nein! Sie stehen, wie es mir scheint, auf einer Basis, von der aus kein folgerichtiger Uebergang zu jener Stellung zu gewinnen ist. Ihre Verfassung hängt wesentlich mit der früheren Theorie des gesellschaftlichen Verbandes zusammen, die die Ertheilung von Titeln, Würden und Orden als einen Ausfluss höherer Intelligenz erscheinen liess; wie sie auch eingerichtet sein mögen, es handelt sich bei ihnen stets um das Zufällige eines Ehrentitels. Ist die Genossenschaft der Mitglieder auf eine bestimmte Zahl beschränkt, ist mit der Mitgliedschaft gar eine Pfründe, ein Gehalt verbunden, so macht sich die Sache noch am Einfachsten und Klarsten; es wird dann um die erledigte Stelle eine lebhafte Bewerbung eintreten, und man wird Gelegenheit haben können, den möglichst Ausgezeichneten zu wählen. Aber darf vorausgesetzt werden, dass in einer so abgeschlossenen Genossenschaft die Summe der jedesmaligen Kunst-Intelligenz wirklich enthalten sei? der Kunst, die ihrer Natur nach stets jung sein muss, bei der die junge Meisterschaft oft denselben, oft einen höheren Rang behauptet, wie die alte? — Ist die Zahl der Mitglieder unbeschränkt, so kann die Wahl sich nach Belieben weiter erstrecken; aber eben nach Belieben, nach einem unbestimmten, willkürlichen Gefühle für das Vorzüglichere. Wer giebt den Draussenstehenden eine Bürgschaft, dass die Genossenschaft sich nicht allmählig in eine Kotterie umwandelt? dass Künstler, die vielleicht ein oder zwei Mal Vortreffliches geleistet haben, hinterher aber erschlaffen, sich nicht gar eigenwillig gegen neu auftretende Kräfte oder Richtungen verschliessen? — Geschieht die Wahl neuer Mitglieder durch die Genossenschaft selbst, so bleibt, wie schon angedeutet, das Missliche und Missliebige, das überall entstehen muss, wenn Ehrenrechte aus dem Kreise der Geehrten fortgepflanzt werden. Geschieht die Wahl durch eine höher gestellte Behörde, wer giebt Bürgschaft für die richtige Einsicht der Letzteren?

Wie man die Sache auch anfassen möge, das bisherige Princip der akademischen Künstlervereine passt nicht mehr zu den Forderungen der heutigen Zeit, am wenigsten, wenn sie zu der oben in Anspruch genommenen schönen und grossen Wirksamkeit berufen werden sollten. Es wird wesentlich darauf ankommen, ob für sie ein andres Princip gefunden werden kann, ein solches, wo an die Stelle des Zufälligen, des willkürlichen Ehrenrechtes, die bestimmte, gesetzlich normirte Anerkennung träte. Ich habe kein Bedenken, sofort dasjenige Princip auszusprechen, welches hiernach mit den Forderungen unserer neuen Zeit allein im Einklang stehen würde. Die akademischen Künstlervereine müssen sich, wie es mir scheint, in Genossenschaften der Meister verwandeln. Es handelt sich hiebei nicht um eine Auszeichnung, nicht um ein mehr oder weniger willkürliches Hervorheben des Einen vor dem Andern; es handelt sich um das offene Anerkenntniss der vollkommen entwickelten, durch gründliche Leistungen bethätigten künstlerischen Ausbildung. Es handelt sich um ein Ziel, danach mit Anstrengung gerungen werden kann; — um Titel und Orden bewirbt man sich nicht,[1]) um die Aufnahme in den Kreis der Meister muss der Tüchtige sich gern bewerben. Ein solcher Kreis wird in sich fassen, was das Volk an gediegener, völlig gestählter künstlerischer Kraft besitzt; er wird in Wahrheit die Kunst-Intelligenz des Volkes darstellen.

Und was, so wirft man mir vielleicht ein, was ist das Kriterium der künstlerischen Meisterschaft? Lässt sich das so bequem als gesetzliche Vorschrift in Worte fassen? Kommen wir dabei nicht am Ende auf den alten Standpunkt des Gutdünkens und der Willkür zurück? — Ich weiss es ganz wohl, dass das Höchste und Letzte des künstlerischen Urtheils im Gefühle liegt, das nicht füglich in Worte übersetzt werden kann. Dennoch scheint mir die Aufgabe der Meister-Erklärung keineswegs auf schwankenden Grundsätzen beruhen zu müssen, scheint sie mir von der zum Vergleich herangezogenen bisherigen Aufgabe wesentlich verschieden. Es gilt eben zu prüfen, ob die Stufe der Meisterschaft, der vollkommen entwickelten Ausbildung, je nach den verschiedenen Anforderungen, welche die verschiedenen Kunstfächer bedingen, erreicht ist. Hierüber wird sich die Jury der Meister, auch wenn sie, wie billig, strenge Anforderungen macht, auch wenn im einzelnen Fall von einander abweichende Meinungen laut werden sollten, zu einigen wissen. Ich setze dabei aber freilich voraus, dass eine solche Einigung wirklich stattfinde, d. h. dass Gründe und Gegengründe dargelegt werden, und dass man stets zu einer offnen namentlichen Abstimmung schreite. Geheimes Scrutinium, weisse und schwarze Kugeln im verdeckten Kasten passen für solche Verhältnisse nicht mehr.

Von andrer Seite bemerkt man vielleicht, die ganze Sache, von der ich spreche, sei so lang wie breit; die Auszeichnungen, durch die man seither „Mitglieder der Akademie“ berufen habe, seien eben den vorhandenen „Meistern“ zu Theil geworden; das Resultat für die Mitgliederzahl werde, in vielen Fällen wenigstens, dasselbe bleiben, möge man sie nach der einen oder nach der andern Fassung wählen. Zugegeben; nur meine ich, dass auch in diesem Fall schon die veränderte Fassung von wesent-

[1]) Haben Sie das schriftlich? Anmerkung des Setzers.

lichster Bedeutung ist. Sie stellt eben den Künstlerverein, der sich Akademie nennt, auf eine andre Basis, ich möchte sagen: auf einen andern oder vielmehr auf den eigentlichen Rechtsboden.

Die Genossenschaft der Meister, wenn die akademischen Künstlervereine sich hiezu umbilden, wird ein wirkliches, lebendes Glied im Organismus des Staates ausmachen. Sie in der That wird den Beruf und die Pflicht haben, der verwaltenden Behörde überall in Kunstsachen ihr gewichtiges Gutachten abzugeben. Sie wird ebenso auf das Innere ihres genossenschaftlichen Berufes die mannigfachste vortheilhafte Einwirkung hervorbringen können. Ich betrachte z. B. die Genossenschaft der Meister bildender Kunst als die eigentlichen Urheber unserer grossen akademischen Kunstausstellungen; ihnen — aber als Genossenschaft, nicht den Einzelnen, — fällt also mit Recht die pekuniäre Einnahme dieser Ausstellungen zu, die, für wahre genossenschaftliche Zwecke und namentlich zur Unterstützung hülfsbedürftiger, arbeitsunfähiger Mitglieder verwandt, sehr wohl geeignet sein würde, zur Sicherung der unabhängig künstlerischen Existenz nachhaltig beizutragen.

Vieles wäre hieran noch anzuknüpfen, doch mag es einstweilen bei diesen Andeutungen sein Bewenden haben. Nur das will ich noch bemerken, dass die Genossenschaft sich zum Betrieb ihrer Angelegenheiten nach den künstlerischen Hauptfächern in Sectionen würden zu theilen haben, und dass, wo sie irgend eine grössere Anzahl von Mitgliedern umfassten, Ausschüsse auf bestimmte Zeitdauer zu wählen sein würden, die sodann, namentlich den Behörden gegenüber, die Genossenschaft und die Interessen derselben verträten.

Berliner Briefe.

Von **T. L. S.**

(Kunstblatt 1848, No. 36 ff.)

I.

Sie haben mich mehrfach aufgefordert, mich über den Stand der künstlerischen Dinge in unsrer guten Residenz auszusprechen, und Sie haben ein so gutes Zutrauen zu mir, dass Sie trotz meines beharrlichen Schweigens abermals eine Mahnung an mich ergehen lassen. Sei es denn! ändern sich doch heut zu Tage so viele Dinge in der Welt, — warum sollen nicht auch einmal die des Schreibens entwöhnten Finger wieder zur Feder greifen?

Wenn ich so lange geschwiegen, so war es freilich nicht ganz ohne Grund, für mich wenigstens. Man wird mit den Jahren überhaupt etwas bedachtsam im Urtheil, mitunter auch etwas kopfscheu. Ab und zu freut man sich wohl der bunten Erscheinungen, die an einem vorüberrauschen: es giebt Thaten und Leistungen, die uns stolz darauf machen, dass uns

dergleichen mitzuerleben vergönnt ward. Aber es passirt auch allerlei in Leben und Kunst, das die Menge jubelnd beklatscht und dessen Berechtigung zum Dasein uns doch nicht sonderlich einleuchten will. Wir wissen aus der Geschichte, wieviel Scheingrössen gefallen sind, und wir meinen, manchem glanzvollen Thun der Gegenwart auch sein Horoskop stellen zu dürfen. Denke ich nun bei solcher Stimmung an die letzten Jahre unsrer hiesigen Kunst zurück, so finde ich in dieser Frist ebenfalls wohl einzelnes Hohe und Schöne, aber die grössere Masse des Unternommenen, die vorherrschende Gesammtrichtung hat mich nicht allzu lebhaft erfreuen können. Ich habe darin im Ganzen mehr Schein als Wesen gesehen; die Dinge kamen mir in hundert Fällen gemacht, absichtsvoll, spielerisch vor; ich vermisste darin vor Allem den Ernst der Ueberzeugung, der bei jeglichem Thun des Menschen, und so auch bei der Kunst, doch wohl das erste Bedingniss ist. Neben einzelnem Gediegenen trat mir allzu viel Dilettantismus entgegen: es war mir, aufrichtig gesprochen, unbequem, ihm durch all seine kleinen und grossen Irrgänge nachzufolgen. Indess ist ein stürmischer Tag gekommen, der manchen Schein zerstieben gemacht hat. Ich glaube, dass das Nachwehen dieses Sturmes auch unser friedliches Kunstgebiet treffen wird. Auch hier wird es sich vermuthlich zeigen, was auf festen Pfeilern und was (wie etliche Strassen in der Nordwestecke Berlins) auf beweglichem Infusoriengrunde gebaut war. Vielleicht, dass mit jenem Tage auch für unsre Kunst eine alte Epoche abgeschlossen ist. Da mag sich's denn wohl ziemen, auf einen Augenblick still zu stehen und über unser Gebiet eine rasche Rundschau zu halten. Es handelt sich um unsre Zukunft, für die der Blick über die, wenn auch nicht durchweg erfreuliche nächste Vergangenheit nicht ganz ohne Frucht sein wird.

Wir hatten uns hier kürzlich in den ersten Anfängen unsres neuen constitutionellen Lebens zu versuchen; wir hatten Deputirte zu wählen für unsre preussische, auch für die allgemeine deutsche Nationalversammlung. Man hielt die gemeinsamen Vorberathungen dazu in dem Conzertsaale des Schauspielhauses. Sie kennen das Gebäude; Sie wissen, dass dasselbe eine der gediegensten Leistungen unsres unvergesslichen Schinkel ist. Der grosse Saal mit seinen lauteren griechischen Formen hallte diesmal nicht von den Beethoven'schen Symphonieen, sondern von dem stürmischen Kampfe politischer Parteien wider. Doch gab es, wie man sich Tag für Tag an derselben Stelle wiederfand, immerhin Augenblicke genug, da das Auge sich an dem harmonischen Einklange dieser Formen erfreuen, an ihrer stillen Einfalt Ruhe und Befriedigung suchen konnte. Auch traten nicht allzu selten Redner auf, deren Worte keinen sonderlichen Gewinn verhiessen, so dass man es vorziehen durfte, sich in den kleineren Vorsälen und Seitenräumen zu ergehen. Ich habe in jenen Tagen manches Absonderliche in politischer Beziehung gelernt, aber ich bin, was mir nicht minder werth ist, gleichzeitig dazu gekommen, die künstlerische Totalität dieses schönen Lokals umfassender und vollständiger denn bisher in mich aufzunehmen. Welch ein keusches Ebenmaass, welche reine Gesetzlichkeit, welch ein klar bewusstes Wollen tritt in dieser Kunstschöpfung uns überall entgegen! Und wie durchdringt dieser hohe und reine Geist die sämmtlichen übrigen künstlerischen Kräfte, die in Malereien und Sculpturen zur würdigen Ausstattung jenes Lokales mitgewirkt haben! Wie werden wir selbst mit den schwächeren der hier befindlichen Leistungen bildender Kunst doch durch eben denselben unverkennbaren

Ernst des Strebens ausgesöhnt! Ich habe einzig zu beklagen gehabt, dass das Material, welches hier zur Anwendung gekommen, keine wahrhaft monumentale Dauer hat und dass das Verderben, namentlich der schönen Stucco-Sculpturen, bereits beginnt. — Erinnere ich zugleich noch an das unter demselben Dache befindliche Bühnenlokal, und zwar an das des Zuschauerraumes, so tritt uns auch hier das Bild derselben künstlerischen Besonnenheit entgegen. In der architektonischen Anordnung und ihren Formen sehen wir dieselbe würdevolle Grazie, in der bildlichen Ausstattung dieselbe begeisterte Hingabe. Ja, ich glaube es behaupten zu können: W. Wach und W. v. Schadow haben in den Deckengemälden gerade dieses Raumes ihre gediegensten Meisterwerke geliefert.

Das war Schinkel und die Zeit seiner Wirksamkeit. Wir sind die Erben seines Geistes und wir haben die Aufgabe gehabt, die von ihm ausgestreute Saat zu hüten und zu pflegen, auf dass sie zu stets erneuten Blüthen sich entfalte. Sein künstlerisches Gesetz war weit und frei genug, dass wir in dessen Gefolge nimmer einem beschränkenden Regelzwange zu unterliegen hätten befürchten mögen. Und in welcher Weise haben wir unsre Aufgabe erfüllt? — Ich bitte, folgen Sie mir in unser grosses Opernhaus. Sie wissen, es brannte vor einigen Jahren aus und musste, bei einigen mässigen Veränderungen im Aeussern, im Innern gänzlich erneut werden. Lassen Sie uns eintreten: Sie fühlen sich überrascht durch den grossartigen Raum, der uns umfängt, geblendet durch die, wenn zum Theil auch nur scheinbare Pracht der Stoffe und den Glanz der tausend Gasflammen. Sie prüfen mit Behagen den raffinirten Comfort der Sitzplätze, der dem Schinkel'schen Schauspielhause freilich fehlt, doch auch ohne zu grosse Mühe dort ebenfalls einzuführen wäre. Aber Sie verlangen mehr: Ihr Auge, kunstbedürftig und in einem Tempel der Kunst mit doppeltem Recht nach künstlerischer Befriedigung verlangend, schweift über diese funkelnde Pracht hin und wider; aber es findet keinen Punkt, wo es ausruhen möchte. Es ist eben ein buntes, wirres Durcheinander von Zierraten und Figuren, wie es die Chablone oder die Gussform gegeben haben mag, ohne organisches oder rhythmisches Gesetz, das wir doch in allen Kunststylen vergangener Kunstepochen, den Rococostyl nicht ausgenommen, vorfinden. Und blicken Sie empor zur Decke, oder blicken Sie lieber nicht empor. — Sie möchten Deckengemälde erwarten wie im Schauspielhause und würden sich leider überzeugen müssen, dass diese Musen und sonstigen Göttinnen füglich nur den Beruf haben können, auf die Schaubilder an Putz- und Modeläden hinüberzuflattern. Zwischen den Göttinnen aber hängt der berühmte kolossale Kronleuchter herab, dessen Erscheinung von unsern Zeitungen feierlichst begrüsst wurde. Er ist aus einem lustigen Gewühl von Ornamenten und Figuren zusammengepappt (denn er besteht aus Pappe), wie wir dergleichen aus französischen Renaissance-Vorlegeblättern kennen. Vergoldete Flügelwesen tragen einen dichten Wald von Wachskerzen, die eine blendende Helle im weiten Raume verbreiten. Wachskerzen? Sie irren sich. Das ist eben die geistreiche Erfindung, dass es keine sind und dass sie nur dazu dienen, die einzelnen Gasflämmchen zu motiviren. Wäre freilich ein Künstler mit dabei gewesen, so hätte ihm auch wohl einfallen können, dass Kerzen nur ein Nothbehelf zur Erzeugung der Flammen sind und dass, wo man über Flammen ohne solchen Nothbehelf disponiren kann, Gelegenheit zu überaus reizenden phantastischen Formspielen gegeben war. Indess hätte das eben

eine künstlerische Wirksamkeit bedingt, wovon hier überhaupt nicht die Rede ist. Nur von Wichmann befindet sich in dem Raume, zwischen die Prosceniumslogen eingeklemmt, eine Anzahl Statuen, allegorische Wesen vorstellend, die zufällig auch eine künstlerische Mitwirkung bezeugen. Aber sie können in dieser Umgebung nicht sonderlich zur Geltung kommen.

Da wir eben das Innere von Schauspielhäusern besuchen, so erlauben Sie mir, gleichzeitig einen kurzen Sprung über die Lampen zu machen, auf die Bühne selbst. Ist dasjenige, was uns dort vorgeführt wird, zum guten Theil doch ebenfalls dem Bereiche der bildenden Kunst zuzuzählen. Ich erwähnte der Lampen, die die Bühne vom Orchester scheiden und die Schauspieler mit hellstem Licht zu übergiessen bestimmt sind. Das thun sie freilich, aber wie? Von unten auf, so dass regelmässig die schönsten Gesichter aufs Barockste entstellt werden. Die tiefe Wölbung unter den Augenbrauen, deren Dunkel dem Auge doppelten Glanz geben soll, wird scharf erhellt, über den Rücken der Nase lagert sich ein schwarzer Schatten, jede Bewegung des Mundes verzerrt das Gesicht zur Grimasse und am Halse der armen Sängerinnen, die ein Meyerbeer'sches Orchester zu beherrschen verurtheilt sind, entwickelt sich die anatomisch instructivste Musculatur. Wir sind das gewohnt und denken, es müsse so sein, oder wir denken gar nichts dabei. Die Herren Baumeister aber, die in unsern neuen Theatern Mechanik und Optik napoleonisch zu beherrschen und dem Publikum so über alle Maassen behagliche Ruheplätze zu verschaffen wissen, sollten füglich auch einmal darauf sinnen, diesen widerwärtigsten aller Uebelstände zu beseitigen und eine entsprechende Beleuchtung von oben herab möglich zu machen. — Ein andres Unwesen betrifft die Dekorationen. Man ist nach und nach dahin gekommen, der Phantasie des Zuschauers (und der Anregung derselben durch die Dichterworte) gar nichts mehr zuzutrauen; Alles, wovon in der einzelnen Scene die Rede ist oder nicht die Rede ist, muss auch auf der Bühne dargestellt werden. Dass solche Darstellung in hundert Fällen trotz alles Aufwandes doch nur kümmerlich und kindlich ist, stört unsre eifrigen Bühnenmeister nicht. Können diese Dinge und die steten Widersprüche ihres Daseins (in der Perspektive, in der Licht- und Schattenwirkung etc.) ein kunstbedürftiges Auge schon wenig erfreuen, so wird der Eindruck völlig widerwärtig, wenn sich die vollen Menschengestalten zwischen diesen flachen Setzstücken hin und wieder bewegen. Es giebt ein absonderliches modernes Stück, König Renés Tochter, in dem die Bühne einen von Felsen umschlossenen reichblühenden Garten darstellt. Die ganze Bühne ist hierin bei uns mit lauter auf Pappe gemalten Beeten, Büschen, Bäumen etc. angefüllt, und uns wird bei so aufdringlicher Darstellungsweise zugemuthet, uns durch diese ausgeschnittenen und ausgezackten Stücke, zwischen denen die Personen der Handlung sich hindurchwinden und auf die sie in aller Ruhe ihren Schlagschatten werfen, zur Illusion hinreissen zu lassen, zumal wenn nun gar die blinde Königstochter erscheint und von den flachen Setzstücken gemachte Blumen, die daran gewachsen sein sollen, abpflückt. Wir wollen die Kunst der Dekoration keineswegs entbehren, aber wir wollen sie mit vernünftigem Maasse und vor allen Dingen auf eine wirklich künstlerische Weise angewandt wissen. — Doch die Uebelstände des Theaters sind so mannigfach, dass man darüber Bücher schreiben könnte. Ich kehre lieber zu meiner eigentlichen Aufgabe zurück.

Im Aeussern ist das Opernhaus, bis auf eine geringe Veränderung in der räumlichen Disposition und die Erneuung eines Theiles der Sculpturen. in seiner alten Form geblieben. Die auf den Giebeln und den übrigen Vorsprüngen angebrachten Sandsteinstatuen, Apoll, Musen und ähnliche Gottheiten vorstellend, zeigen die erfreuliche Tüchtigkeit, die unsrer Bildhauerschule im Allgemeinen eigen ist. Es zeigt sich hier eben Schule. die wir im Innern fast durchweg vermissen. Vorzüglich bedeutend aber ist das Relief des Portikusgiebels, das von Rietschel in Dresden gefertigt ist. Sie kennen diese schöne, wahrhaft künstlerische Composition aus dem Umriss, den das Kunstblatt schon vor einiger Zeit gebracht hat[1]. Man hat nur leider an Ort und Stelle keinen sonderlichen Genuss davon. Der Portikus springt auf das Trottoir vor, auf dem stete Bewegung ist. und ebenso ist der Platz unaufhörlich mit Wagen, Reitern und eilenden Fussgängern erfüllt. Es ist überflüssig, edle Kunstwerke in so drängenden Verkehr hinauszurücken; sie verlangen eine Umgebung, die Musse und Sammlung gewährt. Ich wollte mir das Relief (dessen linke Seite mir bei allen Vorzügen doch etwas unruhig in der Composition vorgekommen war) zum Behuf meines heutigen Schreibens noch einmal gründlich ansehen; heutiges Tages aber ist dergleichen hier doppelt schwer ausführbar. Unsre guten Mitbürger sind von Eifersucht für unsre junge Freiheit und von Verdacht gegen reaktionäre Gespenster so erfüllt, dass Alles. was nicht dem gewöhnlichsten Gange der Dinge angehört, sofort Aufsehen erregt. Einige unschuldige Brückenstützen, eine Gerüststange hatten schon die ganze Stadt in Gährung versetzt. Ich hatte das Relief vom Platze aus noch keine Minute mit bewaffnetem Auge angesehen, als sich schon dichtes Volk um mich schaarte, nach dem bedrohlichen Grunde meiner Aufmerksamkeit zu forschen. Ich suchte die Leute zu beschwichtigen und eilte fort.

Die schlimme Gerüststange, von der ich eben sprach, befindet oder befand sich auf der Kuppel, die kürzlich über dem Triumphbogen-Portal des Schlosses, an der Schlossfreiheit, in die Lüfte emporgestiegen ist. Ueber das Künstlerische dieses Baues lässt sich für jetzt noch nichts sagen: jedenfalls trägt die Kuppel schon jetzt wesentlich dazu bei, das wenige Charakteristische in der Physiognomie Berlins angemessen und würdig zu verstärken. Sie wölbt sich über der künftigen Kapelle des Schlosses. Dass man die Kapelle so hoch, über das Dach, gelegt hat, darf nicht befremden, da das Festlokal des Schlosses, mit dem sie in Zusammenhang stehen wird, sich schon in den oberen Geschossen befindet und es, soviel ich weiss, zur Herstellung dieses Zusammenhanges nur einer einfachen stattlichen Verbindungstreppe bedürfen wird. Der Hauptraum dieses Lokales. der sogenannte weisse Saal, ist vor einigen Jahren, etwa gleichzeitig mit der Erneuerung des Opernhauses, mit bedeutendem künstlerischen Aufwande in den seiner Bestimmung entsprechenden Stand gesezt worden. Er war bei den Prachtbauten König Friedrichs I. unvollendet geblieben und dessen Nachfolger Friedrich Wilhelm I., sparsamen Andenkens, hatte ihn einfach mit weissem Kalk ausstreichen lassen; daher der Name. Erst König Friedrich Wilhelm IV. fasste den Gedanken, das vor beinahe anderthalb Jahrhunderten angefangene Werk zu Ende zu führen. Reichgeschmückte Arkaden mit frei vortretenden Marmorsäulen öffnen sicht jetzt zu beiden Seiten des Saales; die grosse Voute und die Fläche der Decke

[1]) Bei Nr. 2 des Kunstblattes vom Jahr 1846.

sind gleichfalls reich mit Stuccaturen, Gold und Malerei versehen. Im Styl dieser neuen Arbeiten hat man, wie es scheint, den prächtigen Barockstyl der Zeit Friedrichs I. zum Vorbilde genommen; aber dergleichen scheint mir allewege ein missliches Unternehmen und hat auch hier keine allzu erfreulichen Früchte getragen. Es ist im Ganzen der Anordnung allerdings mehr künstlerischer Geschmack vorhanden als in der innern Decoration des Opernhauses; es ist aber doch dieser künstlerische Schmuck nicht aus der wahren innerlichen Ueberzeugung von irgend einem unbedingten Werthe seiner Formen hervorgegangen. Es ist durchaus etwas Angelerntes darin, wobei sich überdies die ursprüngliche, an sich viel reinere und edlere Bildung durchaus nicht verläugnet. Halbverstandenes barockes Schnörkelwesen geht mit griechischer Ornamentik im Schinkelschen Style friedlich Hand in Hand. Dazu kommt, dass die theilweise angewandte Vergoldung und Färbung auch ihrerseits nur einen disharmonisch bunten Effect macht und dass die zur Ausführung des Einzelnen herangezogenen künstlerischen Kräfte sehr verschiedenen Werth haben. Neben flau gehaltenen Deckensculpturen, bei denen auch wohl die Absicht zu Grunde lag, den Styl der Barockzeit aufzunehmen, erscheinen andere — an den untern Bogenzwickeln, die verschiedenen Kulturbeziehungen, wenn ich mich recht entsinne, personificirend — in denen sich die von mir schon oben gerühmte und noch immer nicht wesentlich erschütterte allgemeine Tüchtigkeit unsrer Bildhauerschule erkennen lässt, während in den Barocknischen der Voute imposante weibliche Gestalten, die Provinzen des preussischen Staates darstellend, angebracht sind. Diese sind von Drake mit derber rascher Meisterhand gefertigt; aber leider ist Stellung und Umgebung so, dass auch sie nicht recht zur Wirkung kommen. Das Schlimmste ist, dass man angefangen hat, in den Feldern der Voute zwischen diesen Statuen und ihren Nischen figurenreiche bunte Kalkmalereien ausführen zu lassen, etwa im Styl der Deckenmalereien des Opernhauses, durch die alle Reste von edlerer Harmonie gänzlich vertilgt werden. Vielleicht hat der allzu unerfreuliche Erfolg die Sistirung dieser Malereien veranlasst; ich lebe der stillen Hoffnung, dass eines schönen Tages auch die schon fertigen Stücke wieder verschwunden sein werden.

Dem Schloss gegenüber liegt das Museum mit seiner grossartig schönen ionischen Säulenhalle. Auch hier ist im Lauf der letzten Jahre das Unfertige zu Ende geführt und abgethan worden, ich meine die Ausführung der von Schinkel entworfenen Malereien auf den Wänden der Halle, deren leere Fläche uns lange Jahre hindurch allzu schmerzlich berührt hatte. Sie kennen die Schinkel'schen Entwürfe; ich habe nicht nöthig, Ihnen den Inhalt dieser Compositionen wieder in das Gedächtniss zurückzurufen; ich erinnere Sie nur an die schöne festliche Stunde, als wir im Zimmer des Meisters selbst die Gouachebilder gemeinschaftlich betrachteten und uns an der Fülle seiner Ideen, an dem quellenden Reichthum seiner Gestalten, an der griechischen Reinheit ihrer Formen, an dem harmonischen Farbenzauber, der das Ganze umfing, nicht satt sehen konnten. Wie schwärmten wir für den Gedanken, sie dereinst, was doch kaum zu hoffen war, an dem Ort ihrer Bestimmung im grossen Maassstabe al fresco ausgeführt zu sehen! Das kaum Gehoffte hat sich nun erfüllt und wir gehen kühl und ohne sonderliche Erbauung vorüber. Worin liegt das? — Ich meine, es sind zweierlei Gründe. Einmal fehlt eben der Ausführung, wenn nicht durchweg, so doch in sehr überwiegendem Maasse jener

zarte keusche Hauch des Schinkel'schen Geistes, fehlt ihr überhaupt das Gepräge der Meisterhaftigkeit. Ich will weniger mit der Zeichnung rechten (obgleich auch in Bezug auf sie einzelne erhebliche Bedenken zu machen wären) als mit der Farbe, die fast durchgehend den starren schweren erdigen Ton des Materials hat, fast nirgend jene edlere Schönheit der Schinkel'schen Entwürfe uns vergegenwärtigt. Auch ist die Art und Weise der Farbe, je nach den verschiedenen Schülerhänden, allzu verschieden; rothe, grüne, braune Carnation wechselt nach Belieben. Nicht minder hat man sich zu allerlei Abänderungen ermüssigt gesehen, z. B. zu einer ganzen Menge von Schürzen, die man bei dem sittlich reinsten Künstler, bei einem Schinkel, für nothwendig zu halten im Stande war! Ja ich glaube, dass der ganz abweichende Eindruck, den das im Entwurf so besonders hinreissende Bild der zweiten Langwand, mit der Darstellung einer Art philosophischer Kulturgeschichte des menschlichen Geschlechts, in der grossen Ausführung hervorbringt, von einer durchgehenden Abänderung herrührt, welche vornehmlich den Maassstab der Gestalten zum Verhältniss des Ganzen betreffen dürfte. Wenigstens erscheint das Bild hier auf eine Weise überfüllt und überladen, die mir doch in dem Entwurfe nimmer entgegengetreten ist. — Das Alles aber betrifft nur den ersten Grund. Es ist noch ein andrer vorhanden. Die Compositionen müssten trotz all der mangelhaften und willkürlichen Ausführung doch ihre schlagende Bedeutung behaupten, läge nicht — in ihnen selbst ein Moment, das dem entgegenwirkt. Wir müssen es uns eingestehen, mein Freund: wir haben geschwärmt, und Schwärmerei ist nichts für die Dauer. Ich bin wahrlich fern davon, auch nur das leiseste schöne Gefühl, das jene Entwürfe in uns hervorriefen, verläugnen, den künstlerischen Werth dieser Arbeiten jetzt, da andre Zeitrichtungen aufgekommen sind, herabsetzen zu wollen. Aber der Werth, die Gültigkeit dieser Compositionen beruhte vor Allem in der Individualität des Meisters; es sind seine subjectiven Ahnungen und Anschauungen von Welt- und Menschenleben, die er uns hier mit den wundervollen Mitteln der ihm subjectiv eigenthümlichen Phantasie verkörpert hatte. Schinkel stand wohl mit dem einen Fuss im Griechenthum, mit dem andern doch völlig in seiner Zeit, die aus der romantischen Durchgangsepoche sich herausgebildet hatte und die dem Rechte der Subjectivität, dem persönlichen Gedanken, soviel freien Spielraum gab. Seine Entwürfe sind musikalischen Compositionen gleich, in denen der Meister uns in die Zauberkreise seines Genius bannt, die aber wieder verschwimmen, wenn die Klänge verhallt sind. Wir können die Entwürfe jederzeit, wenn sonst unsere Stimmung dem entspricht, aus der Mappe nehmen und auf längere oder kürzere Momente uns dem Zauber dieses Genius hingeben; aber sie tragen nicht dasjenige in sich, was ihnen eine volksthümlich monumentale Bedeutung giebt. Schon in dem grossen Maassstabe, ganz abgesehen von der Art der Ausführung, wirken sie anders; schon dadurch machen sie Anspruch auf eine Art von Realität, die sie doch nicht erfüllen. Fremd und selbst phantastisch treten sie dem Bedürfnisse des Volkes gegenüber, wo für sie keine eigentlichen Anknüpfungspunkte zu finden sind. Das monumentale Werk muss aus dem Bewusstsein des Volkes heraus geboren werden! Dies möchte eine der wichtigsten Lehren der Neuzeit sein. Wären Schinkel's Entwürfe noch unter seiner Leitung ausgeführt worden, so träten sie uns wenigstens als eigentliche Denkmale seines Genius entgegen. So aber sind sie auch das nicht einmal.

Aus der Vorhalle des Museums gelangt man unmittelbar in die Rotunde, vor deren Rundmauer die griechisch-korinthische Säulenstellung herumläuft, und die durch die Oeffnung in der Mitte der Kuppel ihr feierliches Licht erhält. Das Bild der Rotunde wird Ihnen noch vorschweben: wir waren beide der Meinung, dass dies der schönste Raum Berlins sei und dass wir überhaupt keinen Rundbau von edleren Verhältnissen und reinerer Durchbildung namhaft zu machen wüssten. Wir betrachteten die Rotunde überhaupt als die Perle unter Schinkel's architektonischen Leistungen. Sie entsinnen sich: auf der Gallerie über den Säulen, in flachen Wandnischen, standen kleine antike Sculpturen, meist von geringem Werth, über die wir oft scherzten, wenn wir daran vorübergingen; für den Eindruck der Räumlichkeit an sich, zumal von unten aus gesehen, für die feierliche Wirkung der grossen, zwischen den Säulen aufgestellten Götterstatuen kamen jene aber nicht in Betracht, und für das Maass des Ganzen, für die Totalwirkung des Raumes, mochten sie nicht völlig ohne Einfluss sein. — Hiebei sind neuerlich bedeutende Veränderungen vorgegangen. Die Suite der alten Tapeten nach Raphael (mit den vatikanischen Exemplaren wohl von ganz gleicher Beschaffenheit), die für unser Museum erworben wurde, ist auf der Gallerie der Rotunde aufgestellt, so dass durch sie die Nischen verdeckt werden und der ganze Raum bis zum Ansatz der Kuppel ausgefüllt ist. Ich kann die Durchführung dieser Idee nur sehr schmerzlich bedauern. Es sind allerdings vortreffliche alte Copieen nach Raphael und merkwürdige Zeugnisse hochentwickelter alter Industrie. Aber fürs Erste sind sie, wie natürlich, gänzlich und nach den verschiedenen Farben in verschiedener Weise verschossen und schon daher in einem Raume, der, ob auch ohne allen Luxus, doch in einem eigenthümlich feierlichen Glanze erscheint, nicht wohl an ihrer Stelle. Sie hätten, eben ihrer selbst willen, ein bescheidneres Unterkommen finden sollen. Dann hat man gar keinen genügenden Standpunkt zu ihrer Besichtigung; unmittelbar vor ihnen auf den Gallerieen ist man ihnen zu nah, gegenüber und unten in der Rotunde zu entfernt. Viel schlimmer als alles Uebrige aber ist es, dass sie die Maasswirkung der Rotunde gänzlich vernichten. Die Darstellungen der Teppiche, die einzelnen Gestalten sind für die ihnen hier eingeräumte Stelle viel zu gross, zu gewichtig; sie drücken die Säulen und lassen diese wesentlich kleiner erscheinen. Sie stören nicht bloss den von Schinkel mit so weiser Vorsicht angeordneten einfachen Rhythmus der Farbentöne, sie heben zugleich auch das aufwärts steigende architektonische Gefühl, welches bisher in der Rotunde waltete, vollständig auf.

Auch noch andre Neuerungen sind eingetreten, welche das Schinkelsche Museum wesentlich beeinträchtigen. Der Hinterseite desselben gegenüber ist ein zweites grosses Museum aufgeführt worden, zur Aufnahme all derjenigen Kunstsammlungen, welche in dem alten Museum kein Unterkommen finden konnten. Ueber den Neubau kann ich nicht viel sagen, da er noch zwischen andern Gebäuden, die, wie es scheint, abgerissen werden sollen, versteckt liegt. Im Allgemeinen erkennt man daran die reinen Einzelformen der Schinkel'schen Schule; in der Totalanlage fürchte ich einen etwas trockenen Eindruck. Doch soll dies Urtheil noch nicht maassgebend sein, zumal da das Gebäude an der Strassenseite sich als absichtlich unvollendet darstellt und es den Anschein hat, als beabsichtige man in Zukunft noch Säulenhallen oder Aehnliches anzubauen. Einige oberwärts an Pilastern angebrachte Reliefsculpturen, eine Anzahl einzel-

ner, aus Medaillons hervorschauender Köpfe wollen mich als eine etwas willkürliche Zuthat bedünken. Das Innere ist noch nicht geöffnet und ich kann darüber ebenfalls noch nichts sagen, weiss Ihnen daher auch über die Malereien, welche Kaulbach darin ausführt, und über die altägyptische Malerschule, welche sich darin bethätigen soll, nichts zu berichten. Ein Verbindungsbau, über die Strasse hin, vereinigt das neue Museum mit dem alten. Der Bau allerdings ist in ungemein schöner Form ausgeführt und gehört ohne Zweifel zu den gediegensten Stücken neuester Berlinischer Architektur. Er besteht aus drei zur Durchfahrt geöffneten Arkaden, etwa im Style der Wasserleitung beim Windethurme zu Athen, und darüber aus einem mit Glasscheiben ausgesetzten korinthischen Säulengange. Der Gang steht sowohl mit den oberen Räumen des alten Museums, wo die Gemäldegallerie sich befindet, als mit den unteren Räumen, der Sculpturengallerie, in Verbindung; mit den letzteren aber in der Art, dass sich in die Mitte des langen grossen Säulensaales eine marmorne Doppeltreppe, welche zu dem Gange emporführt, hineinschiebt. Hiedurch und da zugleich die Anlage des Verbindungsbaues den langen Saal in der Mitte dunkel macht, ist dessen eigenthümliche Wirkung wiederum ganz aufgehoben und er erscheint in der That zu der Rolle eines Vorflurs für das neue Museum herabgesetzt. Im Mittelpunkt des Säulensaales stand früher die schöne griechische Bronzestatue des Adorante. Auch diese hat naturgemäss von ihrer Stelle weichen und seitwärts einen etwas beiläufigen Platz, als Gegenstück zu einer neuerlich erworbenen bronzenen Victoria von ziemlich mittelmässigem Werthe, finden müssen. Ich meine, dass wenn man einmal den Adorante — den Glanzpunkt unseres gesammten Museums — von seiner Stelle rückte, man ihm füglich und mit Hintansetzung aller Sorge für hundert Mittelmässigkeiten ein eignes kleines Heiligthum hätte einrichten sollen. — Auch in der Gemäldegallerie sind einige Gemächer durch den Anbau mehr oder weniger verdunkelt worden und die gleichmässige Beleuchtung, die der freie nördliche Himmel auf dieser Seite gewährte, durch das gegenüberstehende Gebäude und die Reflexe desselben beeinträchtigt. Dies freilich könnte zu äusserst vortheilhaften Aenderungen führen, wenn man sich nämlich entschlösse, die hölzernen Scheidewände, welche die einzelnen Gemächer der Gallerie trennen und der kunsthistorischen Pedanterie, wie sie vormals hier durch Hirt vertreten ward, ihr Dasein verdanken, ganz hinauszuwerfen, grössere Säle einzurichten, die Fenster zuzumauern und sämmtliche Räume durch ein zweckmässiges Oberlicht zu erleuchten.

Bei Gelegenheit der Vorhalle des Museums, von der ich vorhin sprach, habe ich zu bemerken vergessen, dass auf der rechten Seitenwand der grossen äusseren Freitreppe seit einigen Jahren die Kiss'sche Amazonengruppe, die Sie schon kennen, aufgestellt ist. Sie trägt hier wesentlich zum vortheilhafteren Eindrucke des Gebäudes bei, obgleich ich der Meinung bin, dass die Gruppe an sich in einer selbständigen Aufstellung, die eine freiere Schau von allen Seiten verstattet hätte, gewonnen haben würde. Was auf der andern Seitenwand der Treppe aufgestellt werden wird, weiss ich noch nicht; doch ist ohne allen Zweifel die Absicht aufgenommen, der Amazonengruppe ihr Seitenstück nicht fehlen zu lassen. Ebenso soll es im Werk sein, correspondirend mit den Dioskurengruppen, welche die vorderen Ecken des mittleren Aufbaues des Museums schmücken auch die hinteren bis jetzt noch leeren Ecken mit ähnlichen Gruppen zu

versehen. Ueberhaupt geht ein wesentlicher Theil der neueren Kunstthätigkeit am hiesigen Orte darauf hinaus, das was an den Monumentalbauten der vorigen Regierungsperiode unvollendet geblieben ist, ganz zu Ende zu bringen. Zu den wichtigsten Unternehmungen dieser Art gehört ohne Zweifel die Vollendung der Schlossbrücke, deren mächtige Granitpodeste nun endlich mit den schon von Schinkel projectirten colossalen Marmorgruppen von Victorien und Kriegern geschmückt werden sollen. Die Sculpturen sind, so viel mir bekannt, hiesigen Bildhauern in die Arbeit gegeben; über die Zeit der etwaigen Aufstellung weiss ich aber noch nichts zu sagen. Die dem Opernhause gegenüber belegene Hauptwache hat im Giebel ihrer Vorhalle das von Schinkel ebenfalls projectirte Relief bereits erhalten. Es ist, nach seiner Composition, die Darstellung eines kriegerischen Kampfes unter dem Geleit der Minerva, von nicht unwürdiger Ausführung, obgleich etwas dünn oder zerstreut im Eindruck. Auch die Seitenwände der Freitreppe des Schauspielhauses sollen, wie man versichert, demnächst ihre bekrönenden Sculpturen erhalten. Dann gehört hierher die noch immer sehr isolirt stehende sogenannte „Friedenssäule“ inmitten des Belle-Alliance-Platzes am Hallischen Thore. Es heisst, dass die Marmorgruppen, welche sie umgeben sollen, nach hiesigen Modellen in Carrara gearbeitet werden. Es scheint mir übrigens die allerhöchste Zeit, dass sie zur Aufstellung kommen; zu unsern Seiten sind so viele Wetter aufgestiegen und unter unsern Füssen rollt es so seltsam, dass nur allzurasch die Zeit eintreten könnte, wo Friedensdenkmale wunderlich aussehen möchten.

Zu den künstlerischen Beendigungen, die hier in den letzten Jahren an der Tagesordnung gewesen, gehört auch der Restaurationsbau der alten Klosterkirche. Sie entsinnen sich des alten schlichten Backsteingebäudes aus frühgothischer Zeit inmitten unsrer City, das verkommen und halb verfallen unter dem Lärm des Tages dalag; wir hatten uns ein paarmal hineingeflüchtet und uns dort dem Träumen über vergangene Zeiten hingegeben. Die Kirche ist jetzt im Innern möglichst in ursprünglicher Weise hergestellt und macht nach Entfernung der Tünche von den soliden Backsteinen und den sparsamen plastischen Ornamenten, nach Auffrischung der in den Füllungen etc. angewandten farbigen Zierden einen sehr eigenthümlichen Eindruck. Auch die alten Bilder und Schnitzwerke, die sie enthält, sind reparirt, neu aufgestellt und durch einige, in ihrer absichtlichen Strenge doch nicht sehr ansprechende Fresken von C. Hermann vermehrt. Im Aeussern hat man sich aber nicht mit blosser Reparatur des einfachen Gebäudes begnügt. Man hat zu den Seiten des Portales ein Paar achteckige Thürme vorgebaut, die mit schlanken, reich ornamentirten Spitzen versehen sind; ebenso ist der Giebel mit einem Thürmchen bekrönt worden, dessen Spitze gar, nach rheinisch-gothischer Art, durchbrochen gehalten ist. Diese Dinge wollen zu dem ehrlichen alten Gebäude nicht sonderlich passen; es ist, als ob ein schlichtes Matronengesicht sich mit einer tändelnden Blondenhaube schmücken wollte.

Ein zweiter unlängst vollendeter Umbau, aber von ganz andrer Art, ist der des Kriegsministeriums in der Leipziger Strasse. Das lange Gebäude, früher im einfachen Rococostyl, ist durch Aufsetzen eines neuen Obergeschosses zu einer mächtigen Masse angewachsen und erscheint jetzt in Formen, die etwa der florentinischen Renaissance entsprechen. Es ist leider nur in dem Ganzen keine recht wirksame Disposition, und besonders

ders macht es sich übel, dass die Mitte des breitgedehnten Ganzen, wo früher der Eingang und, wenn mir recht ist, auch ein Balkon befindlich war, jetzt gar keine Auszeichnung hat, während sich nunmehr Portale an beiden Endseiten befinden. Die Portale an sich aber gefallen mir ganz wohl, besonders wegen einer gewissen kecken Naivetät, die bei ihrer Composition beobachtet ist. Sie sind nemlich, bei vortrefflicher Profilirung und Ornamentirung, im Halbkreise überwölbt und durch eine ebenso edle rechtwinklige Architektur umfasst; zu den Seiten aber treten starke Pilaster vor und auf diesen, in der Höhe des Bogenansatzes der Thür, stehen lebensgrosse Statuen, welche die verschiedenen vorzüglichst charakteristischen Truppengattungen unsrer Armee darstellen. Diese Statuen sind derb und kräftig gehalten, wie über die lebende Natur abgeformt, und doch stimmen sie sehr wohl zu dem architektonischen Princip und selbst zu den classisch feinen Formen, die hier angewandt sind. Man sei vor allen Dingen nur wahr und lebendig in der Kunst: das Stylgesetz liegt davon gar nicht so weit ab, wie manche Theoretiker und theoretisirende Künstler meinen. — Das Obergeschoss des Gebäudes, mit einer kräftigen Pilasterstellung versehen, wird von den Untergeschossen durch einen reichen Ornamentfries in ziemlich wirksamem Relief getrennt. Der Fries über den Pilastern hat eine andre Decoration erhalten, ornamentistischen Waffenschmuck, der al sgraffitto gezeichnet und im Verhältniss zu dem untern Friese nur nicht wirksam genug ist. Der Versuch in dieser Technik — Sie wissen, es wird dabei in die über einen dunkeln Grund gezogene helle Farbenschicht mit einem scharfen Stift gezeichnet — gehört zu den verschiedenartigen technischen Kunstversuchen, die in den letzten Jahren hier gemacht oder begünstigt worden sind, ohne bis jetzt doch zu rechten Resultaten zu führen. Ich hoffe, darauf hernach noch einmal zurückzukommen.

Von selbständigen, neuen architektonischen Kunstbauten aus den letzten Jahren weiss ich Ihnen nicht sonderlich viel zu melden. Das Project zu unsrem neuen Reichsdome lautet auf eine mächtige fünfschiffige Basilika mit grossen Gallerieen im Innern, mit zwei colossalen viereckigen Thürmen und einem nach Art der Klosterhöfe eingerichteten Campo santo, als Begräbnissstätte der Glieder des Königshauses, zur Seite. Die Fundamente haben sich, während freilich der alte Dom noch steht, schon bis in die Mitte unsres geduldigen Spreeflusses vorgeschoben, da man es für nöthig gehalten hat, durch dessen Einengung den erforderlichen Platz zu gewinnen. Aus den bis jetzt getroffenen Maassnahmen lässt sich für einen Laien, wie Ihren diesmal dienstwilligen Correspondenten, noch keine rechte Einsicht in das Project gewinnen. Einstweilen wird wieder ziemlich lebhaft daran gearbeitet, wohl um die brodlosen Arbeiter zu beschäftigen....

Ein Paar andre Kirchen, von kleiner Dimension und einfacher Anlage, sind in den letzten Jahren wirklich ausgeführt und vollendet worden. Die eine ist die Jakobskirche, auf dem sogenannten Köpniker Felde, das sich neuerlich schnell mit breiten Strassen und hohen Wohnhäusern anzufüllen begonnen hat. Die Kirche ist eine durchaus ansprucklose Basilika und im Innern durch einfachen Ernst der Verhältnisse und Formen wirksam. Im Aeussern trägt sie den etwas absichtlichen Charakter von italienischen Gebäuden dieser Gattung und tritt uns wieder, bei aller Schlichtheit der Ausführung, mit einiger Schönrednerei entgegen, unsern heutigen Cultur-

verhältnissen gewissermaassen die naiven des italienischen Mittelalters, mit denen sie doch wenig gemein haben, substituirend. Der unverjüngte viereckige Thurm, der seitwärts steht, will uns nicht anmuthen; mehr jedoch der mit Arkaden umgebene Vorhof, der die Kirche von der Strasse trennt. — Die andre Kirche ist die Matthäuskirche im Thiergarten. Auch sie ist im Ganzen einfach, doch im Innern durch Heiterkeit, Licht, bequeme Anordnung der Sitzplätze — im Aeussern, besonders in der Anlage des Thurms, durch eine gewisse, wiederum nicht absichtslose Eleganz ausgezeichnet. Sie ist die Lieblingskirche eines grossen Theils unsrer vornehmen Welt; eigentlich gehaltenen kirchlichen Ernst, wirksamen künstlerischen Rhythmus in Formen und Verhältnissen habe ich darin aber vermisst. Die böse Berliner Zunge hat ihr einen Beinamen, der alle diese Eigenschaften und Nichteigenschaften mit dem die modischen Dinge bezeichnenden Stichworte der Zeit in sich schliesst, gegeben. Sie heisst allgemein die „Polkakirche." — Dann ist noch des neuen grossen Muster-Krankenhauses oder der Diakonissenanstalt, die den Namen Bethanien führt, und ihrer Kirche zu gedenken. Die kleine Kirche, in der Mitte des Gebäudes gelegen, erscheint im Innern ebenfalls basilikenartig, doch mehr schon in einer, dem Element der Renaissance sich zuneigenden Umbildung, im Uebrigen etwas nüchtern. In der Altarnische, doch nicht in rechter architektonischer Vermittelung, ist von C. Hermann ein Brustbild des Erlösers in einem Rund von Engelsköpfen al fresco gemalt; die Arbeit und der wirklich tiefe Ausdruck des Kopfes kommt aber nicht zu sonderlicher Wirkung. Im Aeussern, an der Façade des Gebäudes, wird die Kirche und der auf religiöse Elemente gegründete Charakter des Ganzen durch ein Paar, an sich übrigens schlichte Thürme mit schlanken Spitzen bezeichnet. Das sehr geräumige Gebäude der Anstalt selbst ist durchweg einfach gehalten; nur das Vestibül hat einen reicheren und nicht unedlen, ich möchte sagen: einen künstlerisch einladenden Charakter.

Für das Privatbedürfniss ist in den letzten Jahren ungemein viel gebaut worden, leider so viel, dass jetzt, bei der grossen Flucht der Reichen, die Wohnungen in bedrohlicher Weise leer stehen. Wir haben einzelne tüchtige, künstlerisch durchgebildete Privatbaumeister, die auch in dieser Sphäre, soweit es die beschränkten Bedingnisse gestatten, sehr Erfreuliches zu leisten wissen. Dahin gehören besonders einzelne der Privathäuser in den ausserhalb der Stadt belegenen Vierteln, die von den Vermögenden zumeist gesucht werden, namentlich in der Lennéstrasse und am ehemaligen Exercierplatz. Hier konnten sich die Architekten, zum Theil selbst durch Anwendung von erkerartigen Vorbauten, freier bewegen und manche geistreiche Conception zur Ausführung bringen, wobei denn die unmittelbar gegenüberstehenden grünen Bäume und Büsche, der Schmuck der Vorsprünge und Balkone mit Blumen und Schlingpflanzen das Ihrige beitragen, uns die heitersten Bilder vorzuführen. Eigentlich künstlerische Consequenz finden wir aber doch nur in wenigen dieser Gebäude, und sehr gross ist leider die Menge derjenigen, die sich, um doch auch Staat zu machen, mit einer Masse willkürlich aufgeraffter Zierraten behängen und bekleben. In diesem Betracht ist unser leichtes Baumaterial im höchsten Grade förderssam. Unsre Backsteine sind grossentheils so gebrannt, dass sie ohne Kalkputz vor Verwitterung nicht geschützt bleiben; da ist es denn zu anlockend, wohlfeile Gypsornamente, deren

Vorräthe überall ausliegen, rasch aufzukleben. [1]) Bei diesem leeren Putz, den ohnehin der Regen weniger Jahre abweicht, kann aber ein wirklich künstlerischer Sinn, wie er einer jeden edleren Natur einwohnen sollte, durchaus nicht zur Entwickelung kommen, und ebenso wenig der Sinn für eine irgendwie dauernde Gestaltung des Daseins, der mit jenem Hand in Hand gehen sollte. So kommt es denn schliesslich, dass uns dies neue Berlin, trotz all seiner scheinbaren Eleganz, eben gar nicht anheimeln will. Sicherheit und Bewusstsein des Daseins, klare, entschiedene und bedeutsame Form spricht sich ungleich erfreulicher in den mannigfachen Fabrikanlagen aus, die zumeist in den abgelegenen Gegenden der Stadt aufgeführt sind. An diesen Gebäuden wird in der Regel gesundes Material und solide Construktion unbefangen zur Schau getragen, und wie dies die Grundbedingungen auch für die künstlerische Entfaltung der architektonischen Form sind, so mögen wir von ihnen noch das Meiste für künftige Entwickelungen hoffen. Bei einem dieser Gebäude hat man freilich auch schon wieder ein Ueberflüssiges hinzugethan. Ich meine das grosse Mühlengebäude am sogenannten Mühlendamm, das nach dem vor einigen Jahren stattgefundenen Brande neu aufgeführt ist und von der „langen Brücke“ aus gesehen den hier ganz malerischen Prospect schliesst. Wohl dieser malerischen Wirkung zu Liebe ist das Gebäude mit mittelalterlichen Zinnen und Erkerthürmen versehen, die, statt aus der Natur der Bedürfnisse Gewachsenes zu geben, doch wiederum nur eine romantische Fiction vergangener Zustände sind. — Unsre Schwesterstadt Potsdam ist an solchen, in neuerer Zeit entstandenen architektonischen Fictionen ungemein reich.

Von Werken bildender Kunst, die in unser öffentliches Leben getreten, ist ausser denen, die ich Ihnen bei meiner Rundschau der Lokalitäten bereits genannt habe, einstweilen nicht viel zu melden. Das grosse Bronzedenkmal für Friedrich II., welches Rauch arbeitet und dessen prächtigen, in seiner Art einzigen Entwurf Sie kennen, rückt allerdings seiner Vollendung entgegen. Der Coloss des Königs, der den alten Preussenruhm gegründet, ist sammt seinem Pferde in Guss und Ciselirung vollendet und schon seit geraumer Zeit zur Besichtigung der Kunstfreunde aufgestellt. Für die Trefflichkeit des Einzelnen bürgt Rauch's Name; über die Totalwirkung kann ich Ihnen noch nichts sagen, da die beschränkte Lokalität eine eigentliche Ueberschau des Colosses noch nicht möglich macht. An den Stücken des figurenreichen Piedestals wird ebenso schon aufs Eifrigste gehämmert und gefeilt. — Ueber die Zeit, wann Drake's Marmordenkmal Friedrich Wilhelms III., das die Verehrer des verstorbenen Königs im Thiergarten setzen wollten, und dessen Modell schon vor längerer Zeit öffentlicher Besichtigung anheimgegeben war, aufgestellt werden möchte, weiss ich nichts zu sagen. Die Zeiten erscheinen dafür augenblicklich nicht allzu günstig. Auch gestehe ich aufrichtig, dass ich das Rundpiedestal

[1]) Auch Sculpturen, selbst Statuen in reichlicher Anzahl, d. h. eben Gypsabgüsse von solchen, werden nicht ganz selten zum Schmuck dieser Häuser angewandt. Wie gänzlich gedankenlos man aber dabei unter Umständen verfährt, bezeugt ein grosses palastähnliches Gebäude auf dem Pariser Platz, seitwärts vom Brandenburger Thor, welches auf seinen Zinnen u. A. einen Abguss der Venus aux belles fesses trägt. Und das ist gewiss in lauterster, sogenannt künstlerischer Absicht angeordnet!

dieses Monuments, dessen Relief das Leben im Genusse der Natur in so reizvoller wie künstlerisch vollendeter Weise darstellt, nicht gern der Möglichkeit einer Beschädigung ausgesetzt sehen möchte. Vielleicht geben die jetzt in so vieler Beziehung veränderten Verhältnisse Gelegenheit, diesem classischen Werke einen vollkommen angemessenen und gesicherten Aufstellungsplatz zu gewähren.[1])

[1]) Ein an den Erscheinungen der hiesigen Kunstwelt mit Begeisterung theilnehmender Freund hatte schon vor längerer Zeit einen Aufsatz über das oben erwähnte Denkmal niedergeschrieben, der nicht zum Abdruck gekommen ist. Er hat mir gegenwärtig erlaubt, Ihnen denselben mitzutheilen. Ich wünsche, dass Sie dadurch ein näheres Bild des interessanten Werkes gewinnen mögen.

„Die ursprüngliche Idee des Denkmals (so sagt mein Freund) bestand darin, dass dasselbe ein Zeichen der Verehrung und Dankbarkeit sein sollte, welche die Residenz dem verstorbenen Monarchen für das, was er zur Verschönerung und Erfrischung des Lebens in ihr gethan hat, schuldig ist: für das grossartige Geschenk des zum herrlichen Park umgeschaffenen Thiergartens, wodurch mit dem städtischen Leben der volle Genuss einer so schönen und reichen Natur verbunden wurde, wie solche in den Gegenden unsres Flachlandes nur zu finden ist. Man hatte sich absichtlich nur auf diesen Zweck des Denkmals beschränkt, es mit Bescheidenheit anerkennend, dass ein Denkmal, welches die hohen Wirkungen des Lebens des verewigten Monarchen in weiterer Beziehung, die Bedeutung desselben für den ganzen Staat und über den letztern hinaus für das Gesammtgebiet der neueren Geschichte umfasste, nur durch einen höheren Willen geschaffen werden kann. Das Denkmal sollte gleichsam ein geheiligtes Weihgeschenk, ein Opfer sein für die von dem Verewigten empfangene Wohlthat; und wie man zum Opfer einen Theil der Gabe selbst darzubringen pflegt, so ging auch der ursprüngliche Entwurf des Denkmals dahin, dasselbe als ein Sinnbild jener Gabe erscheinen zu lassen. Das Denkmal nahm jenes Geschenk eines reichen Naturlebens und des Genusses der Natur zum Gegenstande; seine Bestimmung wird, wie dies überall bei Werken der Art üblich ist, durch die Inschrift näher bezeichnet werden.

Das Ganze sollte eine kandelaberartige Form bis zu ungefähr 22 Fuss Höhe erhalten. Ueber einem cylinderförmigen, aus mehreren Absätzen bestehenden Postament von ungefähr 14 Fuss Höhe und 6—7 Fuss Durchmesser sollten sich ursprünglich drei weibliche Statuen erheben, die drei Jahreszeiten vergegenwärtigend, in denen wir uns der freien Natur erfreuen. Ueber diesen Statuen und von ihnen getragen sollte als oberer Schluss eine architektonische Bekrönung, verziert mit Blumen und Früchten, angeordnet werden. Man ist auf allgemeinen Wunsch unseres Publikums aber von dieser ursprünglichen Anordnung abgewichen, indem an die Stelle der drei allegorischen Gestalten die Portraitstatue des verstorbenen Königs, im einfachen Oberrock und mit unbedecktem Haupte, gesetzt ist.

Um den oberen Absatz des Postaments, $4^1/_2$ Fuss hoch, läuft eine reiche Reliefcomposition umher, in welcher die mannigfache Weise des Naturgenusses, den die königliche Huld uns eröffnet hat, dargestellt ist. Diese Reliefcomposition, bei weitem der wichtigste und schwierigste Theil des ganzen Denkmals, ist bereits vollendet. In einer zusammenhängenden Reihenfolge von Gruppen führt sie uns das fröhliche Treiben im Wald, auf der Wiese, am Wasser vorüber. Hier sehen wir die muntere Jugend, kranzgeschmückt, im fröhlichen Tanze, und das Alter, das rastend dem Spiele zuschaut; dort ist es ein Vogelnest, das neugierig belauscht wird, dort ein Eichkätzchen, dort ein Schwan, um den die Gruppen der Lustwandelnden, Eltern und Kinder, sich sammeln. Auf hohem Stein sitzt die Najade, die ihre Urne in das Wasser des Teiches niedergiesst, während der Bach, ein muthwilliger Knabe, einer schönen Frau heimliche

Ich habe zum Schluss dieser Uebersicht noch ein Paar Bemerkungen hinzuzufügen. Der Dilettantismus, der in unsern künstlerischen Unternehmungen neuerlich eine namhafte Rolle gespielt hat, hat sich seiner Natur gemäss auch in der Liebhaberei für allerlei Neues in der Technik, in allerlei Versuchen und Spielen mit den äusseren Darstellungsmitteln kund gegeben. Aber eben weil es der Dilettantismus war, so sind auch diese, an sich gewiss sehr schätzbaren Elemente, so eifrig man sie im Anfang jedesmal anfasste, nicht mit nachhaltigem Ernste festgehalten und

Worte ins Ohr flüstert, die mit ihren Kindern sich an der Wiese niedergelassen hat und seinem Murmeln lauscht. Die Kinder winden Kränze und plätschern in dem Wasser. Die Darstellung dieser Gruppen verschmilzt Ideal und Wirklichkeit auf sinnige, ächt künstlerische Weise. Wie in den Werken der Antike (aber nicht etwa als gelehrte Nachahmung derselben) ist hier, z. B. im Kostüm, von den Besonderheiten eines vorübergehenden Culturzustandes abgesehen, und statt dessen nur das allgemein Menschliche, das allgemein Gültige und Verständliche aufgenommen, dies jedoch mit vollster Lebendigkeit durchgebildet. Es ist eine Heiterkeit, eine blühende Anmuth und dabei zugleich eine Frische und Naivetät in diesen Gestalten, dass wir uns davon mit eigenthümlichem Zauber gefesselt fühlen. So einfach die Gegenstände der Darstellung sind, so geben sie in dieser Behandlung doch das Höchste, was von der Kunst verlangt werden kann: das Leben in seiner edelsten Entwickelung. Die schlichte Aufgabe ist hier mit vollkommener künstlerischer Kraft gelöst.

Wir müssen indess noch einen näheren Blick auf die Art und Weise der künstlerischen Behandlung werfen. So einfach die Aufgabe auch war, so galt es doch, ganz eigenthümliche Schwierigkeiten zu überwinden. Es kam nicht bloss darauf an, die einzelne Gestalt, die einzelne Gruppe für sich mit Leben und Anmuth auszuführen, sondern zugleich auch alle diejenigen Rücksichten zu beobachten, die aus der Stellung und Form des Reliefs und aus der beabsichtigten Gesammtwirkung des Denkmals sich ergaben. Die Gestalten mussten kräftig, zum guten Theil im Hautrelief, aus der Fläche hervortreten. Die letztere musste überall gleichmässig ausgefüllt werden und jede Gruppe mit der folgenden in unmittelbarem Zusammenhang stehen. Dennoch musste die Ansicht des Reliefs, von dem man bei der Cylinderform der Fläche immer nur einen geringen Theil sehen konnte, für jeden beliebigen Standpunkt ein abgeschlossenes Bild geben; und hiebei war besonders darauf zu achten, dass die perspektivisch zurückweichenden Gestalten sich überall der Ansicht harmonisch anschlossen. Dies gab eine grosse Menge verwickelter Forderungen, denen nur durch die ausdauerndste Umsicht genügt werden konnte, etwa dem schwierigsten Contrapunkt in der musikalischen Composition vergleichbar, wo von dem Componisten innerhalb streng vorgezeichneter Gesetze doch der freie Erguss der Empfindung verlangt wird. Dass der Bildhauer all jenen, in der Natur seiner Aufgabe liegenden Bedingungen genügt und sich für die freie, durchaus unbehinderte Durchbildung jeder einzelnen Gestalt die volle Frische des Geistes bewahrt hat, dies macht keinen der kleinsten Vorzüge seiner Arbeit aus.

In der That sehen wir hier ein Meisterwerk der Bildhauerei vor uns, das unbedenklich zu den vollendetsten gehört, die unsre Zeit hervorgebracht hat und dessen wir uns demnach mit gerechtem Stolze erfreuen dürfen. Durch diese hohe Vollendung aber gewinnt das Denkmal überhaupt erst seinen Werth: wir bringen dem Andenken des verewigten Monarchen eine Gabe dar, die nicht allein durch den frommen Willen der Stiftung, sondern die zugleich auch dadurch ihre Bedeutung hat, dass sie ein Beispiel des Schönsten und Gediegensten ist, was wir darzubringen vermögen, dass sie mit dem Aufwande der vollsten geistigen und künstlerischen Kraft, deren unsre Zeit fähig war, ihre Gestalt, ihr Dasein empfangen hat."

(Früherer Artikel des Verfassers.)

bis jetzt zu keinen, die Kunst fördernden Resultaten gediehen. Der Lipmann'sche Oelfarbendruck, die Furchau'schen elastischen Radirungsplatten, die in beliebiger Grösse höchst wohlfeil herzustellen sein sollten, haben viel von sich sprechen machen und sind verschollen. Aehnlich andre Erfindungen. In der Lavamalerei ist, wie ich höre, umständlich laborirt worden, aber noch kein Zeugniss dieser Kunst an die Oeffentlichkeit getreten. Die Glasmalerei hat das Letztere freilich gewagt, aber nicht eben zum Stolze Berlins. Wir haben hier eine, dem Vernehmen nach wohl subventionirte Anstalt für diese Kunsttechnik; die Leistungen — grosse Arbeiten für Kirchenfenster — mit denen sie, ziemlich zuversichtlich und in den Zeitungen wohlbelobt, auftrat, haben die wirklichen Kunstfreunde mit schreckhaftem Bedauern erfüllt. — Es ist aber allzu unerfreulich, bei diesen Dingen, die den Keim der Nichtexistenz ohnehin in sich tragen, zu verweilen. Nächstens von andern Sachen mehr.

II.

Gestehen Sie es, Verehrtester, Sie haben es bewundert, wie reichlich die lang aufgestaute Tinte in meinem vorigen Briefe geströmt ist. Sie sind aber vielleicht nicht ganz ohne Besorgniss vor der Gefahr einer Ueberschwemmung, und Sie rathen mir wohlmeinenden Sinnes, die Schleuse bei Zeiten wieder zu schliessen. Aufrichtig gestanden, und wüsste ich dem losgelassenen Strome irgend entgegen zu arbeiten, so möchte ich Ihren Rath befolgen und meine Confessionen über die hiesigen Kunstzustände hiemit abgethan sein lassen, zumal wenn ich das schwierige Kapitel erwäge, das mir jetzt bevorsteht. Es gilt über einen Mann von grossem deutschem oder vielmehr europäischem Renommée zu sprechen, den Berlin jetzt zu den Seinen zählt, der aber bis jetzt so wenig zu Berlin, wie Berlin zu ihm, eine rechte Stellung gewonnen hat. Es gilt, einen Cornelius in Berliner Briefen zu behandeln. Schon bei diesem Wort sehe ich gar manche Ihrer süddeutschen Freunde sich mit Unwillen abwenden. Berlin, dies Symbol von Hochmuth und Selbstgefälligkeit, Berlin, das seinen Schinkel nicht einmal verstanden, Berlin, das es nur zu seinen schlechten „Witzen“ und höchstens zu einer Hegel'schen Philosophie gebracht hat, will es sich anmaassen, über einen Meister ein Urtheil zu fällen, der nur mit Entäusserung aller Subjectivität aufgefasst, nur mit voller Hingabe der Kräfte des Gemüthes begriffen werden kann! — Es mag immerhin so sein. Aber Cornelius ist einmal in Berlin, er hat den Ruf hieher angenommen, er hat für uns zu schaffen angefangen, — ich glaube, es hat also auch die Stimme des Berliners ein Recht, über ihn gehört zu werden.

Diejenige persönliche Pietät, die wir für einen Mann empfinden, an den wir bei langjährigem Zusammenwirken durch die verschiedenartigsten Bande geknüpft sind, eine Pietät, wie sie für Cornelius in München noch bewahrt werden mag, können wir für ihn hier natürlich nicht haben. Es würde unsrer Auffassungsweise einen ziemlich servilen Beischmack geben, wollten wir bei ihm auf Andres als auf den berühmten Namen und namentlich auf seine Leistungen besondere Rücksicht nehmen. Auch hat es sich Cornelius nicht eben angelegen sein lassen, seinerseits zu uns in ein

näheres Verhältniss zu treten. Ob er sich in den Beziehungen des hiesigen Künstlerlebens thätig und wirksam erwiesen, ist mir wenigstens nicht bekannt geworden; an unsern grossen Kunstausstellungen hat er keinen Theil genommen, auch sonst seine Compositionen hier nicht zur öffentlichen Ausstellung gebracht, was er doch an andern Orten, wenigstens bei seiner letzten Anwesenheit in Rom, nicht verschmäht hat. Wir können seine hiesige Wirksamkeit im Wesentlichen nur nach dem einen, in der Raczynski'schen Gallerie befindlichen Bilde und nach den von ihm herausgegebenen Blättern beurtheilen. Er ist uns, wie es scheint, mit einer gewissen Absichtlichkeit fremd geblieben, und wir haben demnach um so weniger Anlass, einen andern Maasstab an seine neueren Werke zu legen, als in diesen selbst enthalten ist.

Cornelius' erstes Auftreten unter uns bestand in dem eben erwähnten Bilde, welches er für den Grafen Raczynski gemalt hatte und welches in dessen Gallerie aufgestellt ward, Christus unter den Erzvätern in der Vorhölle. Die Gallerie ist dem Besuche des Publikums täglich freigegeben, und Alles, was sich für Kunst interessirte, besonders diejenigen, die Cornelius' Arbeiten in München noch nicht kannten, strömte dorthin, von der Richtung des vielbesprochenen Meisters eine Anschauung zu gewinnen. Aber — ich referire in diesem Augenblick einfach Thatsächliches — ein Schrei des Unwillens zuckte durch die Stadt und machte sich selbst in einzelnen sehr beissenden Aeusserungen in den Zeitungen Luft. Sollten diese harten, schweren, zum Theil unvermittelten Farben für Malerei, diese körperlosen, im Einzelnen geradezu widernatürlichen Formen für Zeichnung und Plastik, diese seltsam zurückgewundenen Augen für Ausdruck gelten? Sollte dies, zum Theil gänzlich apathische, zum Theil allerdings leidenschaftlich angeregte Zusammensitzen und Stehen eines Kreises von Personen, in dessen Mitte ein mangelhaft organisirter Mann mit ausgebreiteten Händen stand, die Befreiung der Seelen des alten Bundes, die ihrer Erlösung Jahrtausende hindurch entgegengeharrt, vorstellen? — Auch diejenigen, die sehr wohl wissen, worin bis dahin Cornelius' Grösse bestand, mussten schmerzlich das Haupt schütteln. Sie erkannten in den allgemeinsten Zügen der Composition wohl das ihm eigne Gesetz einer grossartigen Rhythmik, konnten aber nicht umhin, sich einzugestehen, dass der Zorn des Publikums nicht eben ohne Grund sei, und wussten sich nur mit dem Gedanken zu trösten, dass auch Homer zuweilen schlafe.

Schlimmer noch, obgleich ohne namhaften Einfluss auf das grosse Publikum, das überhaupt keinen andern Maassstab seines Urtheils für Cornelius erhalten hat als diese Vorhölle, war sein zweites Auftreten. Es war einer der Tage des höchsten Glanzes der eben zu Ende gegangenen achtjährigen Periode unsrer Geschichte gewesen. Ein prächtiges Hoffest war gefeiert, lebende Bilder, Scenen aus Tasso's befreitem Jerusalem, waren dabei mit allem Luxus, der für dergleichen nur beizubringen ist, zur Ausführung gebracht worden. Cornelius hatte die Entwürfe zu diesen Bildern geliefert; die schönen Gesichter und edeln Gestalten, die prächtigen Stoffe, die frappante Beleuchtung hatten eine magische Wirkung hervorgebracht. Aber das Fest war vorübergegangen und die augenblickliche Wirkung der Bilder war verrauscht. Da erschienen die Compositionen im Kupferstich, einfache Umrisse, doch im sehr grossen Maassstabe und mit grösster Sorgfalt und Eleganz herausgegeben, gestochen von

Eichens [1]); sie sollten also nicht bloss als Gelegenheitsarbeiten gelten, sie machten Anspruch auf volles künstlerisches Anerkenntniss. Aber die Kunstfreunde standen vor diesen Blättern und wussten nicht, was sie dazu sagen sollten. War hier irgendwo von Cornelius'scher Compositionsweise eine Spur? nur hin und wieder erinnerten einzelne Gestalten, einzelne Bewegungen an die Art seines Vortrages; im Ganzen mochte man diese Blätter, wenigstens dem Princip nach, etwa mit Retzsch vergleichen, an den ein Paar Compositionen auch auffallend erinnerten. Doch hatte man auch bei Retzsch keineswegs diese gänzliche Gleichgültigkeit gegen die Bedingnisse der natürlichen Form gesehen. Allenfalls nur die kleinen Füsschen der Kämpfer des heiligen Grabes mochten sich ähnlich bei ihm vorfinden; so verzwickte Hände, so formlose Gewandungen, wie hier, sind in seinen Compositionen schwerlich enthalten; noch weniger $9^1/_2$ Kopflängen hohe Gestalten, wie sie hier mehrfach vorkommen, oder gar ein Tancred, wie der auf dem fünften Blatt, der die Clorinde tauft, mit einer Hüftenbildung, welche allen Gesetzen des menschlichen Körpers, zumal des männlichen, Hohn spricht. — Sie zürnen mir vielleicht, mein Freund, dass ich über einen so vielfach bewunderten Meister mit solchen Worten zu reden wage. Ich bitte, nehmen Sie die Blätter zur Hand und widerlegen Sie mich, wenn Sie es vermögen. Und kehrte uns ein Raphael wieder und wollte uns Arbeiten der Art unter der Autorität seines Namens aufdringen, ich würde sie mit Entrüstung von mir weisen.

Es konnte nicht fehlen, dass man sich Cornelius gegenüber in einer wahrhaft peinlichen Stellung befand. Man athmete wieder auf, als er mit Leistungen hervortrat, die endlich der Würde seines Namens entsprachen und die es bekundeten, dass seine eigenthümliche Schöpferkraft doch noch ungebrochen war. Dies waren die Compositionen zu dem sogenannten „Glaubensschilde", den unser König zum Pathengeschenk für den Prinzen von Wales anfertigen liess. Der Schild ist, nach den Zeichnungen von Cornelius und nach den Entwürfen von Stüler für die Gesammtanordnung und für das Ornamentistische, von A. Fischer modellirt und der Bronzeguss von A. Mertens ciselirt; zwölf geschnittene Steine, die ihn gleichfalls schmücken, rühren von Calandrelli her. Er ist schon vor einiger Zeit an seine Bestimmung abgegangen und war vorher im hiesigen Kupferstichkabinet öffentlich ausgestellt. Die Zeichnungen sind unlängst im Kupferstich und zwar ebenfalls in Umrissen erschienen [2]). Der Schild hat eine kreisrunde Gestalt. In der Mitte ist ein Medaillon mit dem Brustbilde des Erlösers. Von dem Medaillon gehen vier breite Bänder, ein Kreuz bildend, aus, die mit kleinen arabeskenartigen Compositionen ausgefüllt sind, Darstellungen von vier christlichen Kardinaltugenden (Glaube, Liebe, Hoffnung, denen als vierte etwas willkürlich — denn sie gehört einem andern Ideenkreise an — die Gerechtigkeit zu-

[1]) Sechs Entwürfe zu Darstellungen aus Tasso's befreitem Jerusalem von P. v. Cornelius. Berlin, bei G. Reimer, 1843. Gross Querfolio. — [2]) Entwürfe zu den Bildern, einzelnen Figuren und Arabesken, welche auf dem von Sr. Majestät dem Könige Friedrich Wilhelm IV. dem Prinzen von Wales als Pathengeschenk übersandten Schilde dargestellt sind, von Dr. Peter v. Cornelius. Gestochen von A. Hoffmann. Die architektonischen Verzierungen gestochen von L. A. Schubert. Berlin Verlag von Dietrich Reimer, 1847. Ein Textblatt und 6 Kupferblätter im grössten Querfolio.

gesellt ist) und von den vier Evangelisten enthaltend. In den vier Dreieckfeldern zwischen diesen Bändern sind die beiden Sakramente der protestantischen Kirche und zwei alttestamentliche Scenen aus dem Kreise derer, welche die mittelalterliche Symbolik als Vorbilder zu jenen auffasst, enthalten. Dies sind schon ziemlich figurenreiche Compositionen, der Mehrzahl nach indess nicht eben sehr bedeutend und im Ganzen nicht ohne eine gewisse Flauheit der Linienführung behandelt. Am charakteristischsten an ihnen erscheint mir ein gewisses ekstatisches Element, das hier und dort hervortritt und namentlich in der Darstellung des Abendmahls zu einer allerdings grossartigen und effektvoll bewegten Composition geführt hat. Indess will die Gewaltsamkeit, mit der das Mysterium uns hier dargelegt wird — Christus, hocherhoben hinter dem Tische stehend und Brod und Wein mit ausgebreiteten Händen emporhaltend, während die Jünger von schauernder Begeisterung erfüllt sind — unsrer heutigen Schriftauffassung etwas fremd bedünken und dürfte namentlich dem Wesen der protestantischen Lehre nicht ganz entsprechen. Die sämmtlichen bisher genannten Darstellungen werden von einem Ringe umfasst, in welchem ornamentistische, durch Trauben und Aehren bezeichnete Felder mit zwölf andern abwechseln, die die einzelnen Gestalten der zwölf Apostel enthalten. (Die letzteren bestehen in dem Schilde selbst in geschnittenen Onyxen.) Das Ganze endlich wird von einem breiten Rundfries umschlossen, der rücksichtlich der künstlerischen Ausführung die gediegenste, die eigentlich bedeutende Composition des Werkes enthält. Es ist eine geistreiche und sich vortrefflich entwickelnde Folge von Scenen, welche die Besiegelung des Christenthums, die Gründung der Kirche und das besondere Ereigniss, dessen Erinnerung der Schild gewidmet ist, zum Inhalt haben. So sehen wir zunächst den Einzug Christi im festlichen volkreichen Zuge; Engel tragen ihm die Passionsinstrumente vor, dem jubelnden Volke entgegen; Jerusalem, als allegorische Gestalt, sitzt in gedankenvoller Trauer am Thore der Stadt. Dann folgt der Verrath des Judas; unmittelbar darauf die Grablegung, die Auferstehung Christi, das Pfingstfest, die Taufe der Völker. Ein anglikanischer Bischof wendet sich von hier zur Taufe nach dem Gemach der Königin Victoria. Wir sehen das Innere desselben (die Personen, wie auch im Folgenden, nach antiker Art idealisirt). Wellington und Prinz Albert sitzen harrend am Ufer; vor ihnen steht der heil. Georg, der Schutzpatron Englands, die Hand grüssend dem Preussenkönige entgegengestreckt, der zu Schiffe naht. Ein Engel führt das Steuer des Schiffes; Flussgötter sind an der diesseitigen und jenseitigen Küste bemerklich. Die Scenen, zunächst die der biblischen Geschichte, sind hier mit ungemein glücklichem, ächt künstlerischem Sinne behandelt; es ist eine edle Grazie, eine Milde und Würde darin, die wir in der That nur in Cornelius reinsten Arbeiten wiederfinden. Die Gruppenanordnung, die bei der Friescomposition freilich einfach war, doch darin auch wieder eigenthümliche Schwierigkeit haben mochte, ist überall klar und harmonisch, die Gestaltung im Einzelnen voll schönen Lebensgefühles, in der Gewandung nur noch wenig von dem lässigen Wesen, das sich Cornelius bei seinen späteren Arbeiten in München nicht allzu übel genommen hatte, und im Ausdruck (wie es z. B. in der Scene des Judas der Fall ist, nur wenig Forcirtes und Uebertriebenes. Sehr eigenthümlich machen sich die Schlussscenen des Frieses. St. Georg steht als prächtiger jugendlicher Held auf dem Ungethüm da, dem er den Tod gegeben hat.

Das Schiff des Preussenkönigs, in antiken Formen phantastisch geschmückt und verziert, giebt zugleich den treibenden Kräften des Dampfschiffes eine wundersam mährchenhafte Existenz. Ein Feuerdämon ist an seinen Bord gefesselt und theilt mit gewaltigem Arm die Wogen; ein Candelaber ist mit dem grotesken Kopfe eines Winddämons, der mit Macht den Dampf ausstösst, gekrönt. Der König sitzt inmitten des Schiffes in weitem, muschelgeschmücktem Pilgermantel, mit Pilgerstab und Pilgerhut, welcher letztere oberwärts als Krönchen ausgezackt ist. Drei andre Personen auf dem Schiffe tragen, wie der König, Portraitzüge; der Text nennt sie uns als Alexander v. Humboldt, General v. Natzmer und Graf v. Stolberg.

Was haben Sie, mein Freund? was legen Sie mir die Hand auf das Papier? Bezweifeln Sie es, dass ich, der ich überall in der Kunstwelt zu kritteln und zu mäkeln finde, von den Schönheiten dieses Werkes mit Ueberzeugung gesprochen habe? — Freilich! es ist noch ein Punkt, über den Sie Auskunft verlangen. Sie meinen, jene biblischen Darstellungen hätten doch die grössten Momente der Geschichte des menschlichen Geschlechtes, deren die Vorwelt sehnsuchtsvoll geharrt hatte und auf denen der Bau der Nachwelt errichtet ist, zum Gegenstande. Sie fragen, welch ein neues welthistorisches Ereigniss es sei, das hier jenen Scenen in gleichberechtigter künstlerischer Ausdehnung gegenübergeführt wird, welche Bedeutung für die Völker der Erde jener wundersame Wasserzug des pilgernden Königes habe, der hier geradehin wie ein Gegenbild des Zuges des Weltenerlösers, mit dem die Darstellungen beginnen, erscheint? — Ich bin nicht berufen, Ihnen hierauf Antwort zu geben; fragen Sie den Künstler! Ich habe schliesslich nur noch hinzuzufügen, dass die technische Ausführung des Schildes von Seiten der verschiedenen Künstler, welche man dazu in Anspruch genommen, vorzüglich gelungen war.

Der eigentliche Zweck, der sich an Cornelius' Anwesenheit in Berlin knüpft, bezieht sich, wie Sie wissen, auf die bildlichen Ausschmückungen, mit denen der Campo santo, die fürstliche Begräbnisshalle neben dem künftigen neuen Reichsdome, versehen werden soll. Cornelius hat sämmtliche Compositionen dazu bereits entworfen und es sind auch sie kürzlich im Umrissstiche (dem Vernehmen nach von Thäter) erschienen. [1]) Cornelius hat hierin ein ungemein reiches Werk geliefert; der den Stichen beigegebene erläuternde Text bezeichnet es geradehin als das umfassendste Werk seiner schöpferischen Thätigkeit. Mit vollster Hingebung spreche ich es aus, wie es auch schon von so mancher andern Seite geschehen, dass der Meister in diesen Entwürfen wieder ganz auf der Höhe seiner Kunst steht, wenigstens was die Composition an sich und diejenigen Elemente derselben, die in der kleinen Umrisszeichnung ersichtlich werden, betrifft. Es ist eine Grösse und Energie in diesen Darstellungen, die der Grundrichtung entspricht, welche ihm von früh an eigen war, die aber hier das Gewaltsame und Uebertriebene, was in seinen früheren Werken oft störend entgegentritt, zumeist sehr glücklich überwunden hat. Es ist eine Sicherheit und charaktervolle Bestimmtheit darin, die jeder Scene eine Wirkung von schlagend dramatischer Kraft giebt. Es verbindet sich damit, trotz des Skizzenhaften der Behandlung, ein sehr edles stylisti-

[1]) Entwürfe zu den Fresken der Friedhofshalle zu Berlin, von Dr. Peter v. Cornelius. Leipzig, 1848, Georg Wigands Verlag. Ein Bogen Text und 11 Kupferblätter in grösstem Querfolio.

sches Gesetz, das in dem Rhythmus der Gruppen und Gestalten sowohl als in der Behandlung der Gewandung, welch letztere, wie bemerkt, in Cornelius späteren Werken bis dahin nicht gar selten einen etwas schlaffen Charakter angenommen hatte, überall vorherrscht. Es sind endlich, neben der freien und selbständigen Auffassung bekannter Scenen auch deren, und zwar vorzüglich bedeutende, vorhanden, die dem Kunstgebiet ganz neue Anschauungen zuführen. Nur in Betreff des tiefen geistigen, gewissermaassen dogmatischen Zusammenhanges, den diese Arbeiten haben sollen, der bei ihnen ebenfalls mit nicht geringerem Ruhme hervorgehoben ist und auf den Cornelius selbst ein erhebliches Gewicht zu legen scheint [1]) muss ich mir erlauben, wieder einige ketzerische Bedenken auszusprechen.

Die vier Wände der Halle, die, wie ich in meinem früheren Briefe bereits bemerkte, den Klosterhöfen oder Kreuzgängen ähnlich angeordnet werden soll, sind eine jede auf eine Ausdehnung von 180 Fuss bestimmt. Sie sollen sämmtlich ganz mit Malereien bedeckt werden. Cornelius hat die Einrichtung getroffen, dass die vorzüglichst wichtigen Scenen seiner Darstellung jedesmal als Hauptbilder in der Mitte stehen, denen sich unterwärts ein längliches Predellenbild, oberwärts ein Lünettenbild im flachen Bogen anreihen. In den Ecken bei diesen Bögen erscheinen kleine, zumeist ornamentistische Darstellungen. Unterbrochen wird diese ganze Anordnung in wechselnder Folge durch (gleichfalls gemalte) Nischen, die auf verschiedenartig dekorirtem Untersatz sehr kolossale Gruppen, je eine männliche oder weibliche Gestalt und je zwei Kinderfiguren enthalten. Es erscheinen demnach 17 Hauptbilder, 15 Predellen- und ebensoviel Lünettenbilder und 8 Gruppen der eben angedeuteten Art. Als Grundthema der Darstellungen wurde schon vor einiger Zeit in einem gewissermaassen officiellen Bericht, den die frühere hiesige Staatszeitung über ihren Inhalt gab, der Ausspruch des Paulus (Römberbrief 6, 23) angeführt: „Denn der Sold der Sünde ist der Tod, die Gnade Gottes aber ist das ewige Leben in Christo Jesu unserm Herrn." Dies entwickelt sich in mannigfachen Darstellungen aus dem Leben des Erlösers, mit gelegentlicher Bezugnahme auf Momente des alten Testaments, aus der Geschichte der Apostel und der Offenbarung Johannis, durchflochten mit der steten Hindeutung auf die Seligkeit in der Vereinigung in Gott, nach den acht Seligkeiten der Bergpredigt, welche in symbolischer Darstellung in jenen acht Nischengruppen enthalten sind.

Folgendes ist die Uebersicht des Inhalts:

A. Erste Hauptwand. Ostseite. Durch den in der Mitte befindlichen Eingang in die Königsgruft in zwei gleiche Theile getheilt. Hauptinhalt: Die Erlösung von der Sünde.

Rechts von der Gruft:

I. Lünettenbild. Der segnende Jehovah.
Hauptbild. Christi Geburt, Anbetung der Könige und Hirten.
Predellenbild. Sündenfall und Strafe der ersten Menschen.
Gruppe. „Selig sind die Armen im Geist."

[1]) Er hat dies Werk in seinem Denkschreiben an die philosophische Fakultät zu Münster, nachdem dieselbe ihn zum Doctor ernannt, geradezu als seine Doctor-Dissertation bezeichnet und dies ausführlich motivirt. Vergl. das Kunstblatt vom Jahr 1845, No 7, S. 28.

II. Lünettenbild. Klagende Engel.
Hauptbild. Klage über dem Leichnam Christi.
Predellenbild. Arbeit der ersten Menschen und Brudermord.
Links von der Gruft:
III. Lünettenbild. Christus nimmt die Sünder — Adam, Eva, David, Salomo, Magdalena, den Schächer und Petrus — zu seiner Herrlichkeit auf.
Hauptbild. Christus heilt den Gichtbrüchigen.
Predellenbild. Christus warnt vor der Heuchelei der Pharisäer.
Gruppe. „Selig sind die Traurigen."
IV. Lünettenbild. Wieder die Aufnahme des Sünders (einzeln personificirt) in die Herrlichkeit Christi.
Hauptbild. Christus vergiebt der Ehebrecherin.
Predellenbild. Noahs Dankopfer und Bund mit Jehovah. —
B. Zweite Hauptwand. Westseite. Hauptinhalt: Die Göttlichkeit des Erlösers. (Bezug der Seitenbilder I. und III. auf das Mittelbild.)
I. Lünettenbild. Der barmherzige Samariter.
Hauptbild. Auferweckung des Jünglings zu Nain.
Predellenbild. Davids Tanz vor der Bundeslade.
Gruppe. „Selig sind die Barmherzigen."
II. Lünettenbild. Auferstehung Christi.
Hauptbild. Der auferstandene Christus bei den Jüngern. Thomas.
Predellenbild. Geschichte des Jonas.
Gruppe. „Selig sind die Friedfertigen."
III. Lünettenbild. Die Fusswaschung.
Hauptbild. Auferweckung des Lazarus.
Predellenbild. Davids Sieg über Goliath. —
C. Erste Seitenwand. Südseite. Hauptinhalt: Fortsetzung des Werkes Christi durch die Kirche. (Das Mittelbild III. als Ausgangspunkt für die Seitenbilder.)
I. Lünettenbild. Paulus im Predigtamt.
Hauptbild. Bekehrung Pauli.
Predellenbild. Paulus noch als Verfolger der Christen.
Gruppe. „Selig sind die Sanftmüthigen.
II. Lünettenbild. Auferweckung der Tobitha durch Petrus.
Hauptbild. Petrus, die Kranken durch seinen Schatten heilend.
Predellenbild. Petrus in früheren kleingläubigen Zuständen.
III. Nur ein grosses Bild (unterwärts die in den Dom führende Thür.) Pfingstfest.
IV. Lünettenbild. Gemeinschaft der Märtyrer, welche Palmen und Kronen zu den Füssen des Lammes niederlegen.
Hauptbild. Martyrthum des Stephanus.
Predellenbild. Untergang von Sodom und Gomorrha.
Gruppe. „Selig sind, die reines Herzens sind."
V. Lünettenbild. Der Engel, der dem Heiden Cornelius erscheint und ihn zu Petrus sendet.
Hauptbild. Philippus auf dem Wagen des äthiopischen Kämmerers und diesen unterweisend.
Predellenbild. Die aufrührerischen Goldschmiede in Ephesus. —

D. Zweite Seitenwand. Nordseite. Hauptinhalt: Ende des Irdischen und Uebergang zum Ewigen. (Bezug der Seitenbilder in beiderseits fortschreitender Folge auf das Mittelbild III. Die Predellen ohne Bezug auf das jedesmalige Hauptbild, doch unter sich im Zusammenhange.)

I. Lünettenbild. Christus auf den vier symbolischen Gestalten, Engel mit Posaunen.
Hauptbild. Auferstehung des Fleisches.
Predellenbild. Pflege der Kranken und Bestattung der Todten.
Gruppe. „Selig sind die hungert und dürstet nach Gerechtigkeit.

II. Lünettenbild. Engel. Johannes auf die neue Jerusalem niederschauend.
Hauptbild. Die neue Jerusalem (allegorische Gestalt), von den zwölf Engeln vom Himmel herabgebracht. Gruppe von Gerechten. Herannahende Völker.
Predellenbild. Erquickung der Hungrigen und Durstigen.

III. Nur ein grosses Bild (unterwärts wiederum eine Thür). Wiederkunft des Heilandes, mit lobsingenden und richtenden Engeln. Die klugen und die thörichten Jungfrauen, als Symbole der Menschheit.

IV. Lünettenbild. Christus mit einer Sichel, Racheengel mit Sicheln, Flammen etc.
Hauptbild. Die gestürzte Babel, auf dem siebenköpfigen Thier.
Predellenbild. Bekleidung der Nackten und Aufnahme der Pilger.
Gruppe. „Selig sind, die um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden."

V. Lünettenbild. Die sieben Engel mit den Schalen des Zorns.
Hauptbild. Die vier Reiter der Offenbarung, welche alles Leben vernichten.
Predellenbild. Besuch der Gefangenen, Tröstung der Betrübten, Führung der Verirrten.

Dieser Uebersicht ist zunächst noch anzureihen, dass, wie schon bemerkt, die oberen Ecken zu den Seiten der Flachbögen, welche die Lünetten bilden, mit kleinen ornamentistischen Darstellungen versehen sind. Gelegentlich haben diese eine Bezugnahme auf christliche Symbolik. An der zweiten Hauptwand aber treten hier, mit einem eigenthümlichen Gedankenspiel, plötzlich mythologische Bezüge hinein. So sehen wir auf dem Bilde, welches als Hauptgegenstand die Auferweckung des Jünglings von Nain enthält, an diesen Stellen einerseits Orpheus, dem der Schatten der Eurydice entschwebt, andererseits Semele, die vor der Majestät Jupiters niedersinkt, dargestellt. (Wenigstens glaube ich diese Darstellungen, über die der erläuternde Text keinen Bericht giebt, so verstehen zu müssen.) Auf dem Bilde der Auferweckung des Lazarus aber scheint einerseits der Engel Michael, der den Satan stürzt, dargestellt zu sein, andererseits sehen wir Jupiter, der die Giganten niederschmettert. Die Nischen, darin sich die Gruppen der Seligkeiten befinden, sind an dieser Wand in breiterer Anordnung mit Säulchen geschmückt, und über den letzteren sieht man Gruppen von Flügelknaben mit Greifen und Sphinxen. Der Künstler hat, wie es scheint, auch die griechische Mythe, ähnlich wie es in der mittelalterlichen Symbolik für die Beziehungen der Ereignisse des alten

Testaments zu denen des neuen festgestellt war, als vorbildliche Gegenstände für die Momente des letzteren einführen wollen, muss es aber im Verlauf der Arbeit doch nicht für passlich erachtet haben, in solcher Gegenüberstellung fortzufahren.

Es ist, wie gesagt, zunächst auf die Durchführung und Entwickelung des Gedankens in diesem grossen Cyklus von Darstellungen besonderes Gewicht gelegt worden, und ich habe bemerkt, dass ich in dieser Rücksicht nicht ganz damit einverstanden sein könne. Ich muss mir erlauben, meine Behauptung etwas näher zu begründen.

Schon das scheint mir bedenklich, dass in dem Uebergange von den Darstellungen der einen Wand zu denen der andern nicht die naturgemässe Folge beobachtet ist, sondern dass man springen muss. Sodann ist in der Folge der Darstellungen auf den einzelnen Wänden nicht dasselbe Gesetz festgehalten; einmal wird eine Hälfte der andern entgegengesetzt, ein andermal hat man von der Betrachtung der Mitte nach den Seiten, in wieder andern Fällen von den Enden nach der Mitte zu auszugehen. Jedes Hauptbbild steht natürlich mit der dazu gehörigen Lünette und Predella in Verbindung; bei der zweiten Seitenwand ist dies aber nicht der Fall, indem hier die Folge der Predellen unter sich ein besonderes zusammenhängendes Ganze ausmacht. Ich fürchte, dass schon die allgemeine Orientirung allzu schwierig sein würde, falls man den Besuchern nicht jedesmal ein förmliches Textbuch in die Hand geben will.

Die erste Hauptwand (A) zerfällt in zwei etwas willkürliche Gegensätze: einerseits die äusserlichen Endziele des irdischen Daseins des Erlösers, Geburt und Tod, andrerseits Hauptmomente seines irdischen Wirkens, die Hinwegnahme von Krankheit und Sünde. Es wäre leicht gewesen, hier ein innig verbundenes Ganze herzustellen, wenn der Künstler nämlich einfach das Bild des Todes Christi an das Ende der Wand gesetzt hätte; die Anordnung hätte dann auch der der übrigen Wände mehr entsprochen, die Gesammtbedeutung der ersten Wand hätte sich eindringlicher ergeben und die zweite Hauptwand (B), die den Erlöser als den Besieger des Todes darstellt, hätte einen gewichtigeren Gegensatz gegen jene gebildet. Uebrigens ist es auffallend, dass Cornelius hier (an der ersten Wand) die unmittelbare Darstellung des Todes Christi, worauf doch im dogmatischen Sinn ein so wesentliches Gewicht zu legen war, vermieden und statt ihrer die elegisch weichere, aber weniger bezeichnende der Grablegung und der Klage über dem Leichnam vorgezogen hat; auch dies trägt dazu bei, die Begriffe minder scharf heraustreten zu lassen. Die Wiederkunft des Erlösers und die vorbereitenden Momente, wie diese die Vision des altchristlichen Dichters erzählt (zweite Seitenwand D), bildet ferner den angemessenen Gegensatz gegen den Inhalt der beiden Hauptwände; die Scenen der Apostelgeschichte aber (erste Seitenwand C) erscheinen als eingeschoben. Sie haben einen beiläufigen Charakter für den Inhalt des Ganzen. Die grosse historische That, die grosse geistige Bedeutung der Erscheinung des Christenthums ist mit dem irdischen Dasein des Erlösers und dessen Ende vollständig abgeschlossen; wie wundervoll auch die erste Gründung der Kirche in jenem eposähnlichen Berichte erscheinen mag, es beginnt mit ihr doch die Einzelgeschichte und wo es sich, wie hier, um eine welthistorische Anschauung im höchsten Sinne des Wortes handelt, da würde neben ihren Einzelfakten auch noch gar manch ein hohes Ereigniss aus dem Lauf der folgenden Jahrhunderte seine Stelle finden müssen.

Soviel über das Allgemeine. Betrachten wir nun die Gliederung der Gedanken in dem Einzelzusammenhange der Darstellungen. Bei den Bildern I und II der ersten Hauptwand (A) wird diese Gliederung und der gleichartige Rhythmus derselben keinen Widerspruch erleiden. Anders ist es bei den Bildern III und IV derselben Wand. In III stehen die Darstellungen nur in ziemlich losem geistigem Zusammenhang zu einander und die Lünetten in beiden Bildern sagen zweimal dasselbe. — An der zweiten Hauptwand (B) hat das Mittelbild (III) seinen klaren Zusammenhang in sich, da bekanntlich auch der Inhalt der Predella, die Geschichte des Jonas, sinnbildlich auf Christi Auferstehung gedeutet werden muss. Bei Bild I können wir die Lünette, Darstellung des barmherzigen Samariters, wenigstens einigermaassen mit dem Gedanken des Hauptbildes, Auferweckung des Jünglings zu Nain, in Verbindung bringen, während uns jedoch die Bedeutung der Predella, Davids Tanz vor der Bundeslade, dunkel bleiben muss. Bei Bild III, das in der Hauptdarstellung die Auferweckung des Lazarus enthält, können wir in der Predella, Davids Sieg über Goliath, wieder eine sinnbildliche Beziehung vermuthen; aber die Bedeutung der Lünette, mit der Darstellung der Fusswaschung, muss uns hier dunkel bleiben. Der erläuternde Text giebt uns den allerdings ziemlich unerwarteten Aufschluss, dass hier zugleich einerseits die Liebe, andrerseits die Demuth Christi dargestellt sein soll. Vermuthlich soll dies zugleich die Doppeldarstellung der Todtenerweckung rechtfertigen; den Zusammenhang der beiden Begriffe mit den beiden Thaten des Heilands aber vermag ich nicht einzusehen. Dass im Uebrigen die Fusswaschung als Symbol der Demuth Christi erscheint, ergiebt sich deutlich genug; dass aber Davids Tanz, weil er aus Liebe zu Gott getanzt habe, nun ein Symbol für die Liebe sei, dünkt mich doch etwas weit hergeholt, selbst wenn es auch schon in mittelalterlicher Symbolik gelegentlich so vorkommen sollte.[1]) — In der ersten Seitenwand (C) herrscht der historische Charakter, auch in Lünetten und Predellen, vor; namentlich die Bilder I und II erscheinen hier in vortrefflichem Gleichmaass der Anordnung, besonders was die Verhältnisse der Predellen trifft. In dem Bilde IV aber ist bei der Lünette und Predella ein ganz abweichendes Verfahren, die Gedankenrhythmik des Ganzen wiederum störend, eingeschlagen. Die Lünette enthält eine symbolisch-legendarische Weiterführung von dem Gedanken des Hauptbildes, des Martyrthums des Stephanus, und die Predella, mit der Darstellung des Endes von Sodom und Gomorrha, den symbolischen Gegensatz, sofern es nämlich des Künstlers Absicht gewesen ist, hier einerseits das Ende des Gerechten, andrerseits das Ende des Sünders darzustellen. Die ganz andre Auffassung in diesem Bilde IV erklärt sich übrigens dadurch, dass dasselbe Bild ursprünglich, wie es auch gestochen ist, für die Folge der Bilder der ersten Hauptwand (A, an die Stelle von

[1]) Beiläufig kann ich zugleich nicht umhin, die Art und Weise dieser Darstellung, die sich freilich ähnlich auch schon bei früheren Künstlern findet, zu rügen. Wenn wir einen König an der Spitze eines feierlichen religiösen Zuges mit der Harfe im Arm auf einem Beine hüpfend finden, so werden wir ihm schwerlich ein tieferes geistiges Vermögen zuzuschreiben und ihn eher unter Kuratel zu setzen geneigt sein. Es ist in diesem Fall wahrhaftig an eine ganz andre, an eine feierlich erhabene Tanzbewegung, die von allem Hüpfen und Springen durchaus fern bleibt, zu denken.

Bild III) bestimmt war, wobei es nur ein wenig bequem erscheint und für die philosophische Consequenz der Arbeit kein zu günstiges Vorurtheil erweckt, wenn dergleichen Umstellungen so ganz ohne weitere Aenderung vorgenommen wurden. — Auf der zweiten Seitenwand (D) endlich stehen die Lünetten mit den Hauptdarstellungen überall im unmittelbaren Zusammenhang, das Dichterische der Gegenstände hier durchweg weiter ausführend. Die Predellen dagegen sind hier, wie schon bemerkt, ganz selbständig aufzufassen. Sie sind der Darstellung der Werke der christlichen Liebe gewidmet, und es bedarf vielleicht wiederum einiger Erklärung, um hierin die Idee zu finden, dass sie demnach dasjenige vergegenwärtigen sollen, was beim Ende der Dinge bestehend sein wird. — Gegen die Darstellung des Mittelbildes dieser letzten Wand, Christus als Weltenrichter über den klugen und thörichten Jungfrauen, muss ich aber aufs Entschiedenste protestiren, so oft sie auch von den Künstlern in ähnlicher Weise behandelt sein mag. Es ist hier eine Vermischung von Symbolischem (der Parabel) und Historischem, dessen beide Theile sich gegenseitig vollständig aufheben. Wenn man die, in altorientalische Sitte verwachsene und sogar auf der Vielweiberei fussende schlichte Parabel malen will, so gebe man naiv, was sie wahrscheinlich und lebendig macht; und wenn man das Gericht am Ende der Tage malen will, so gebe man dieses mit all seinen Schauern und Schrecknissen. Arme Mädchen aber, die vor lauter unschuldiger Müdigkeit ihre Thonlampen haben ausgehen lassen, während ihre Schwestern auf ihre wohlerhaltenen Flämmchen stolz genug sind, und darüber der ganze Apparat furchtbar glänzender himmlischer Erscheinungen — wer möchte sich dabei eines Lächelns erwehren können. Und was nützt es, wenn man mir sagt: Sie sollen sich ja bei dem, was Sie vor sich sehen, etwas ganz Andres denken! — Dazu brauche ich eben keinen Maler und keine Kunst.

Die Einführung der symbolischen Gruppen der acht Seligkeiten nach den Worten der Bergpredigt, zwischen den übrigen Compositionen, ist ein schöner Gedanke und um so mehr gerechtfertigt, als der Gesammtinhalt der Darstellungen eben zu der Seligkeit überhaupt, die den Getreuen des Herrn vorbehalten ist, hinführt. Rücksichtlich der Art und Weise ihrer Einschaltung aber habe ich leider wieder meine unartigen Bemerkungen anzuhängen. Der erläuternde Text bezeichnet das Ganze als christliches Epos und das Verhältniss der Gruppen zu den übrigen Darstellungen wie das des Chores zur Tragödie, in den altgriechischen Dramen. Der Vergleich passt nicht ganz; zum guten Theil ist in den Darstellungen, ihrer eigentlichen Absicht nach, nicht das Historische, sondern das Dogmatisch-didaktische überwiegend; schon die gar nicht durchgehend historische Folge spricht dafür. Das Epische oder Dramatische ist mithin in den Darstellungen nicht rein zur Erscheinung gekommen; wir werden vielmehr schon bei vielen von ihnen selbst zum einseitigen Nachdenken, zur Abstraction veranlasst, während es angeblich die Absicht bei Einführung jener Gruppen hätte sein sollen, gerade sie zu Ruhepunkten für den Gedanken (und für das aus dem Gedanken hervorquellende Gefühl) hinzustellen. Wäre dies Letztere mit Entschiedenheit beobachtet und durchgeführt, so wäre in dem grossen Ganzen, auch schon in ausschliesslich geistiger Beziehung, ohne Zweifel eine ungleich mächtigere und nachhaltigere Totalwirkung erreicht worden. Es kommt hinzu, dass der erläuternde Text zwar versichert, zwischen der einzelnen Gruppe und den

zunächst daran angrenzenden Darstellungen sei jedesmal der innigste geistige Zusammenhang da, dass wir denselben aber keineswegs so klar vor uns sehen und ihn gelegentlich nur in fast zufälligen Anspielungen finden, gelegentlich aber auch sehr entschieden vermissen. Sie haben eben für den Gedankengang des Ganzen, wie so vieles Andre dieser reichen bildlichen Cyklen, etwas Zufälliges, Unbestimmtes.

Ich würde Ihnen nicht diese lange Auseinandersetzung des Inhaltes der Darstellungen vorgetragen haben, wäre nicht, wie bemerkt, von andern Seiten und namentlich auch von dem Meister selbst, schon in diesem Bereiche der Ideen, die sie entwickeln sollen, ein eigenthümlicher Vorzug gesucht worden. Ich muss sogar gestehen, ich halte das ganze Princip für misslich und bedenklich. Die Kunst kann am Ende doch nur Thatsächliches darstellen, und es wird einzig darauf ankommen, ob das einzelne Thatsächliche so gross gefasst und die Folgereihe desselben so folgerichtig ist, dass sich uns darin unwillkürlich das Gesetz einer höheren Weltordnung darlegt. Ich kann, wenn ich nach alledem doch mein Haupt vor der Meisterschaft dieser Compositionen beuge, auf sie auch nur das beliebte Parceque und Quoique anwenden; sie haben ihre künstlerische Bedeutung, nicht weil sie, sondern obgleich sie als eine philosophische Doctor-Dissertation gelten sollen.

Blicken wir nun näher auf das eigentlich Künstlerische dieser Entwürfe, so ist es wahrhaft wunderwürdig, wie dieselbe Hand, die in den vorhin besprochenen Entwürfen zum Tasso sich in willkürlichem Widerspruch gegen alle natürlichen Gesetze und Bedingungen bewegte, hier durchgängig von derjenigen Ehrfurcht für Natur und Leben und den weiten Umkreis ihrer Erscheinungen beseelt erscheint, ohne die alles künstlerische Wollen nichtig ist, und wie hier (z. B. gerade in den Gewandungen) diejenige Höhe eines reinen und freien Styles erreicht ist, durch die Natur und Leben, gleich fern von willkürlicher Zerfahrenheit und von willkürlicher Strenge, in maassvoll harmonischer Weise gehoben und geläutert erscheinen, — soweit dies eben bei solchen, verhältnissmässig kleinen Umrissdarstellungen anzudeuten ist. Nur zufällige Einzelheiten lassen ein augenblickliches Vergessen der natürlichen Bedingnisse erkennen, wie z. B. in der allzu langen Figur der heil. Jungfrau auf der Darstellung der Anbetung der Könige, die überhaupt wohl die am wenigsten gelungene Composition ist; oder wie in der ganz unmöglichen Lage des jungen Hirten auf dem Pfingstbilde, unterwärts in der Mitte der Stufen, oder in der Lage einer der „thörichten Jungfrauen", die wie auf elastischen Polstern schwebend gestreckt ist und in der That doch auf der sehr harten Kante einer Steinstufe liegt. Je mehr man sich in den plastischen Rhythmus der Composition, in die energische und ausdrucksvolle Lösung der jedesmaligen Aufgabe hineinsieht, um so mehr lernt man dergleichen übersehen, um so vertrauter wird man mit der allerdings eigenthümlichen Formensprache, die Cornelius ebenso wie jeder andre selbstschaffende Künstler besitzt. Es ist schwer, über diese Vorzüge der Entwürfe, eben weil sie dem Eigensten der Kunst (im Gegensatz gegen etwaige poetische oder philosophische Liebhabereien der Kunst) angehören, anschaulich mit Worten zu sprechen. So sind zunächst die Scenen der biblischen Geschichte durchweg von derjenigen vollen und grossen Realität getragen, die allein das Ideelle zum Ausdruck bringen kann. Die wirksamste Frische, Bedeutung und Originalität scheint mir besonders in den Bildern der ersten

Seitenwand, denen der Apostelgeschichte, enthalten. Die Darstellung des Pfingstfestes baut sich hier in prächtiger Majestät, wie ein voller Oratorienhymnus, empor; das Martyrthum des Stephanus, die Bekehrung Pauli (leider nur mit Ausnahme des sehr verzeichneten Pferdes), die Erweckung der Tobitha durch Petrus, die Bekehrung des äthiopischen Kämmerers durch Philippus — das Letztere originell, aber ungesucht wie ein Triumphzug componirt, mit dem die neue Lehre des Heils zu den Völkern der Erde hinauszieht — alles dies und Andres sind Erfindungen von höchster Bedeutung. Noch entschiednere Originalität, weil seltner gesuchte Gegenstände behandelnd und zugleich gewissen Eigenthümlichkeiten in dem Charakter des Meisters so ganz entsprechend, zeigen die apokalyptischen Darstellungen auf der zweiten Seitenwand. Ist hier das Bild der Auferstehung des Fleisches vielleicht nicht ganz befriedigend, weil der ungeheure Vorgang durch das absichtliche Hervorheben persönlicher Beziehungen zu sehr in den Kreis der privaten Einzelinteressen gezogen erscheint, so zeigt sich das Bild der neuen Jerusalem von eigenthümlich festlicher Pracht erfüllt, erscheint das der gestürzten Babel voll schmetternd grossartigen Ernstes und entwickelt sich in dem der vier Todesreiter ein dämonisch machtvolles Entsetzen, wie ich Aehnliches der Art in der Kunst bisher nirgend gesehen zu haben meine. Es ist hier in Wahrheit eine Vision des Furchtbarsten, die dennoch das Maass nicht überschreitet, auf das Papier gebannt. Den höchsten Preis aber möchte ich den Gruppen der acht Seligkeiten, wenigstens der Mehrzahl von ihnen, geben. Mit lebhaftester, ächtest künstlerischer Empfindung ist hier für den jedesmaligen Begriff die völlig zusagende Form, der völlig treffende Ausdruck gefunden. Wie wundersam rührend sitzt in der ersten dieser Gruppen, den „Armen im Geist", das Weib da, das nach der Art solcher, die Almosen zu empfangen gewohnt sind, die Hände im Schooss gegen einander legt, aber das Haupt nach oben wendet, von wo ihr das Almosen kommen wird! Wie ist jene, die „hungert und dürstet nach Gerechtigkeit," mit ihren beiden Kindern ähnlich gewandt, aber soviel inniger, bewegter, hingebender, zuversichtlicher! Wie ist die Seligkeit der Barmherzigen, die der Friedfertigen, die derjenigen, welche um Gerechtigkeit willen verfolgt werden, ebenfalls so schön und gross und würdig verkörpert! Gewiss, diese Darstellungen werden für ihren Zweck feststehende Typen werden, ebenso wie die Schöpfungen andrer grosser Meister in die künstlerische Formensprache als gesetzlich feste Normen eingetragen sind.

Aber noch eins muss ich hinzufügen, — ich habe Ihnen schon zu Vieles, was ich lange still mit mir herumgetragen, offenherzig vorgelegt, als dass ich mein Glaubensbekenntniss über den merkwürdigen Meister, soweit es sich um seine neusten Leistungen handelt, nicht völlig abschliessen sollte. Die Entwürfe bestehen aus Umrisszeichnungen, mit vollständiger Angabe der Motive in der Umrisslinie, ohne irgend welche Schattenandeutung. Cornelius hat offenbar, für den ersten Moment wenigstens, keine Nothwendigkeit gefühlt, weiter zu gehen, er hat die Darstellungen nach diesen linearen Gesetzen concipirt, ja, sehen wir näher zu, so überzeugen wir uns, dass überhaupt kein weiteres Bedürfniss vorliegt, dass nichts unverständlich bleibt und vielmehr die architektonische Rhythmik des Baues der Compositionen in diesen linearen Umzeichnungen durchaus vollendet ist. Es sind nicht Skizzen, es sind in ihrer Art abgeschlossene Kunstwerke. Zu einem Kunstwerk lässt sich aber

so wenig hinzuthun, wie davon hinwegnehmen. Ich habe also die begründete Ueberzeugung, dass die weitere Ausführung dieser Entwürfe im grossen Maassstabe ihnen nicht zum Vortheil gereichen wird. Weiter ausbilden lässt sich dieses oder jenes Motiv natürlich, sofern dabei nur das Gesetz der natürlichen Organisation gleichmässig festgehalten wird; wo aber ein bestimmtes rhythmisches Gesetz, wie hier das lineare, abgeschlossen und also ausschliesslich vorliegt, da können andre rhythmische Gesetze, wie das der Modellirung in Schatten und Licht und das der Farbengebung, nur zur Störung der Gesammtharmonie hereingeführt werden, es müsste denn, was mir aber ziemlich bedenklich erscheint, der eigentliche Compositionsprocess noch einmal begonnen werden. Auch hat der Erfolg diese meine Ansicht bereits bestätigt. Sie wissen, ich habe zwar eine alte Antipathie gegen den Besuch der Künstlerateliers; man ist da niemals frei und unbefangen im Urtheil, man fühlt, dass man einer noch privaten Thätigkeit gegenübersteht, bei der es sich überhaupt nicht ziemt, zu urtheilen, und ist man dazu dennoch getrieben und behält man, wie billig, das Urtheil bei sich, so ist das ein unbehagliches Gefühl, dem ich mich am liebsten eben gar nicht aussetze. Ich vermeide dergleichen also soviel ich kann; dennoch konnte ich nicht umhin, meinem enthusiastischen Freunde zu folgen, der mich in Cornelius' Atelier mitzog, als dieser den ersten grossen Carton zu diesen Compositionen, und zwar den zu der Darstellung der vier Reiter der Offenbarung, vollendet hatte. Gewiss war in dieser grossen Arbeit Vieles mehr spezialisirt, Vieles energischer durchgeführt als in dem kleinen Entwurf, doch war der Eindruck für mich keineswegs so erfreulich. Das in dem letzteren Enthaltene hatte vollständig hingereicht, meine Phantasie mächtig anzuregen, die derbere Gegenständlichkeit der grossen Gestalten erreichte diese Wirkung nicht. Die Gesammtharmonie war beeinträchtigt, manches verändert, wohl der volleren Realität zu Liebe, ohne doch die schlagende Kraft des wahrhaft Realen zu erreichen, ja, bei längerem Hinsehen traten mir aufs Neue so manche Widersprüche gegen das organische Gesetz der Natur und der Erscheinung entgegen, dass mir die Erinnerung an die Tasso-Compositionen einigermaassen lebendig ward und ich froh war, als mein Enthusiast mich entliess.

III.

Wir haben noch einen Punkt in Berlin zu besuchen, der uns mancherlei Einblicke in hiesiges und beiläufig auch in auswärtiges künstlerisches Treiben, in Wollen, Streben, Stimmung eines guten Theiles der heutigen Kunst zu geben vermag. Wir werden dort eine Menge künstlerischer Kräfte versammelt finden und uns im weiteren Umfange klar machen können, ob und was darunter eine wirklich verlässliche Kraft ist. Aber eilen Sie, mein Freund, eilen Sie: der Schluss der grossen akademischen Kunstausstellung — denn dahin will ich Sie führen — ist vor der Thür, und es giebt dort Vieles zu sehen. Es ist die gewöhnliche Ausstellung, nur diesmal, statt die sonst übliche Herbstzeit zu beobachten, in den Frühling verlegt. Ich weiss nicht, ob man, vorfühlenden Sinnes, die Ausstellung absichtlich zur Begrüssung all der Dinge angeordnet haben mag, die

uns der Frühling dieses Jahres bringen sollte. Wüssten wir nur, dass mit dem Schluss der Ausstellung und des Frühlings auch diese Bescheerung beendet wäre! und stünde uns nicht vielleicht noch ein heisser Sommer und ein kalter Winter bevor!

Lassen Sie uns die Linden entlang gehen. Die Bäume, unter denen Sie hier und dort bewegte Volkshaufen gewahr werden, blühen ruhig fort, wie sie es schon seit langen Jahren gethan. Auch dies alte Akademiegebäude befindet sich noch in derselben etwas ruinenhaften Verfassung, wie schon damals, als wir es dilettantistischen Muthes wagten, uns unter die Kunstschüler zu mischen. Es liegt aber doch eine historische Bedeutung in diesem ruinenhaften Zustande. Sie wissen: König Friedrich II. hatte hier seine Mauleselställe, über denen zuerst der Akademie einige Lokalitäten eingeräumt wurden. Als man hernach an derselben Stelle ein eignes Gebäude für die letztere, ohne weitere Berücksichtigung der Maulesel, baute, versäumte man es, den Grund für die Fundamente völlig zu reinigen; die neuen Fundamente wurden von den Residuen der Feuchtigkeit, welche die früheren Inhaber zurückgelassen hatten, ergriffen und solchergestalt der Keim des Verderbens in das Gebäude gelegt, dem kein Kalkanwurf abzuhelfen vermag. Doch aber müssen wir es einstweilen gelten lassen, dass diese wüste Beschaffenheit des Mauerwerks an die grosse Zeit Friedrichs II. erinnert, obschon es allerdings im sehr dringenden Interesse der heutigen Zeit — ich meine die künstlerischen Interessen derselben — sein mag, ein neues Gebäude über neuen und gereinigten Fundamenten zu errichten.

Die jungen Männer mit schwarzem Federhut, leichtem Bart und blanker Muskete, welche den Eingang bewachen und in der dorischen Halle des Flurs gelagert sind, gehören unserm fliegenden Künstlercorps an, das, wie andre fliegende Corps, neben der Bürgerwehr den Zweck hat, für die Sicherheit unsrer Residenz zu sorgen. Schreiten wir muthig hindurch, die breite Steintreppe empor, deren Nischen oben in eigenthümlicher Auswahl mit der mediceischen Venus, König Friedrich I. in sonderbar idealer Erscheinung (z. B. mit Hosen, die bis an die Waden reichen) und König Friedrich Wilhelm II. in historischer Tracht, — die letztere Statue bronzirt und in kolossaler Grösse, geschmückt sind. Es dürfte sich schon der Mühe verlohnen, das bei dieser Zusammenstellung befolgte Princip zu enträthseln; für heut haben wir aber keine Zeit dazu. Noch wenig Schritte, und die Säle, die sich in schier unermesslicher Ausdehnung hinziehen, nehmen uns auf, uns auf allen Seiten den Glanz ihrer frischen Farben, den funkelnden Schimmer ihrer Goldrahmen darbietend. Es ist, als ob einem ganzen Volke ein glänzendes Fest bereitet sei. Aber das Volk ist aussen geblieben. Wir haben bei Betrachtung dieser Schätze wenig Störung zu befürchten. Die armen Künstler, denen solche Aufstellung ihrer Werke zugleich als Markt dienen soll, werden von den leeren Räumen so wenig erbaut sein, wie Kaufmannsstand und Gewerbe von der diesjährigen Leipziger Messe.

Unser Besuch mag vor der Hand nur dem Allgemeinen gelten. Es ist wohlgethan, zu Anfang scheinbar zwecklos durch die Säle zu schweifen und, ohne auf Einzelnes näher einzugehen, nur denjenigen Eindruck festzuhalten, den das Auge unwillkürlich empfängt und festhält. Gegen den Prunk der Goldrahmen, mit dem die neuere Kunst einen oft sehr

überflüssigen und für das einzelne Bild zuweilen verderblichen Luxus treibt, werden wir bald gleichgültig; das Auge gewöhnt sich leicht, auf die Wirkung. die die Farben an sich hervorbringen, zu achten. Mir ist es immer, und gerade wenn ich mich scheinbar passiv gegen die Bilder der Ausstellung verhalte, als ob die Farben der wahren, meisterhaften Malerei, auch wenn von leuchtenden, glänzenden Tönen durchaus nicht die Rede ist, in meinem Auge mit der Kraft ächter Edelsteine widerglänzen, während mich die übrigen gemeinhin wie böhmische Steine oder gefärbtes Glas bedünken wollen. Es ist in der Technik des Meisters, und schon in der nur erst äusserlichen Wirkung derselben, eine positive Gewalt, die uns von selbst zu dem Gehaltreichen hinzieht. Geben Sie Acht auf diesen ersten, noch rein sinnlichen Eindruck: Sie werden schon dadurch wahrnehmen, dass es an solchen Meisterwerken keineswegs fehlt, wenn dergleichen, wie natürlich, auch stets nur in verhältnissmässig geringer Zahl vorhanden ist. Abgesehen aber von dieser, allerdings schon ziemlich strengen Probe werden Sie bei der allgemeinen Uebersicht bemerken, dass überhaupt viel gesunder Sinn, viel frische Natürlichkeit vorhanden ist, was die erste Grundlage zu allem wahren künstlerischen Schaffen ist und woraus sich wenigstens künstlerische Meisterschaft entwickeln kann. Besonders werden Sie dies im Fache der Landschaft bemerken. Dass uns gleichzeitig auch eine Masse von Halbem, Mattem, Verkehrtem, selbst Frechem entgegentritt, darf Sie nicht befremden. Mit der Censur- und Redefreiheit scheint diesmal bei uns auch absolute Ausstellungsfreiheit eingekehrt und die sogenannte Todtenkammer, wo die Ausstellungscommission diesen Trödel sonst zusammensperrte, gänzlich aufgehoben zu sein. Und am Ende ist es auch so das Beste; wir wollen doch eben wissen, wie es mit unsrer Gesammtkunst beschaffen ist.

Wenn Sie von dem ersten Besuch der Ausstellung erschöpft sind, will ich Sie in das der Akademie gegenüber gelegene Kranzler'sche Lokal führen, wo Sie sich an vortrefflichem Eise erfrischen mögen. Sie erlauben mir, dass ich Ihnen dort, als zweckmässiges Zubrod, einige statistische Notizen vortrage, die ich mir aus dem Ausstellungskatalog ausgezogen habe und deren möglichst baldige Mittheilung mir auf der Seele brennt. Sie wissen: ich bin in solchen Dingen ein alter Pedant; ich präparire mich vor jedem Reiseantritt sorgfältigst aus den geographischen Handbüchern über Terrainbeschaffenheit und Ausdehnung des Landes, über Zahl, Beschäftigung, Sitte der Einwohner, über Eisenbahnen und Dampfschiffe, Sehenswürdigkeiten, Gasthäuser u. s. w. Ich vermeine dann am besten zu wissen, an welcher Stelle und nach welchen Beziehungen ich jedesmal meine Bemerkungen und Ansichten einzuschieben habe. Lassen Sie den Katalog uns diesmal statt Reisehandbuches dienen; so zuverlässig wie jene wird er ohne Zweifel schon sein, wenn auch manch ein Bild, das er aufführt, nicht erschienen ist und manch eins auf der Ausstellung sich findet, das der Katalog nicht enthält. Sind die aus ihm zu entnehmenden Zahlenverhältnisse auch nicht ganz genau die der Ausstellung, so werden sie im Allgemeinen doch gewiss nur wenig davon abweichen.

Der Katalog enthält im Ganzen 1733 Nummern, wobei aber nicht gar selten mehrere Kunstgegenstände unter einer Nummer aufgeführt sind. An Gemälden und Zeichnungen sind 1370 Nummern vorhanden; in ihnen also besteht die bei weitem überwiegende Masse des Ausgestellten. Nehmen wir davon gegen 100 Stücke, als den weniger cultivirten Gattungen der

Malerei gehörig, ab, so scheidet sich die übrige Masse in drei nicht bedeutend verschiedene Drittheile, je nach den drei grossen Gattungen der Bildnissmalerei (420 Nummern), der figürlichen Composition (409 Nummern) und der Landschaftsmalerei, mit Einschluss der Marine- und Architekturmalerei (443 Nummern). An Thierstücken sind 22 vorhanden; an Stillleben, besonders Frucht- und Blumenstücken, 46; an Arabesken-Compositionen 30. — Nach Abzug der Bildnisse, welche natürlich durchweg auf Bestellung gemalt sind, bleiben 950 Gemälde, die mehr oder weniger als der freien Entwickelung der Phantasie angehörig zu bezeichnen sind. Von diesen sind 547 ausdrücklich als verkäufliche Bilder bezeichnet; es sind ihrer aber ohne Zweifel beträchtlich mehr, — die heutige Nothzeit wird ihre Zahl leider nicht in umfassender Weise verringert haben. Bei vielen Bildern sind die Besitzer angegeben. Als im Besitze des Königs befindlich ist nur die Zahl von 22 Gemälden bezeichnet; 23 sind als Vereinen oder städtischen Gallerien zugehörig benannt; für den preussischen Kunstverein sind die diesjährigen Ankäufe im Laufe der Ausstellung nachträglich gemacht. — Die 1370 Gemälde und Zeichnungen sind von 459 Künstlern geliefert. 296 davon haben ihren Wohnsitz in Berlin und Potsdam, 93 in andern Städten des preussischen Staates, wobei Düsseldorf mit 71 und Königsberg mit 6 Malern betheiligt ist. 20 Maler gehören dem übrigen Deutschland an. 49 Maler endlich haben ihre Sachen aus dem Auslande eingesandt und zwar 16 (zumeist Deutsche) aus Rom, 12 (unter denen ebenfalls Deutsche) aus Paris und Versailles, 2 aus London, 13 aus Belgien, 5 aus Holland, 1 aus Polen. — Das Fach der Kupferstiche, Holzschnitte, Lithographieen und für den Stich bestimmten Zeichnungen zählt 157 Nummern, von 50 Künstlern, fast ohne Ausnahme Berlinern, herrührend. — An Bildwerken ist die geringe Zahl von nur 148 Nummern vorhanden. 19 Nummern hievon sind Medaillen und Siegelabdrücke (zum Theil in nicht unbedeutender Folge unter einer Nummer), 6 sind Erzgüsse nach anderweitigen Originalen. So bleiben 123 Nummern für Büsten, Statuen, Gruppen, Reliefs, Thierstücke, Ornamentistisches — in Gyps, Marmor oder Erz (originale Composition), zugleich mit Einschluss noch einiger Arbeiten, welche schon der eigentlichen Kunstindustrie angehören. 42 Künstler, fast sämmtlich wiederum Berliner und 5 Kunstanstalten haben diese Arbeiten geliefert. — Die ausschliesslich sogenannte Kunstindustrie, Schnitzwerke in Kork, Mosaiken, Glaspasten, Galvanoplastisches, nachgeahmte antike Gefässe etc. zählt 30 Nummern, die von 7 Künstlern eingeliefert sind. — Das stets sehr gering vertretene Fach der architektonischen Compositionen endlich besteht nur aus 28 Nummern, von 5 Künstlern herrührend. — Ich hoffe, Sie werden die Sorgfalt anzuerkennen wissen, die ich für diese Berechnung aufgewandt habe, und mir nach der erforderlichen kalkulatorischen Prüfung freundlichst Décharge ertheilen.

Wir wenden uns nunmehr wieder zur Ausstellung selbst, und zwar zunächst zur Betrachtung der Gemälde und Zeichnungen. Wir haben es hiebei, wie sich aus dem Vorstehenden ergiebt, vorzugsweise mit figürlichen Compositionen, d. h. mit sogenannter Historien- und Genremalerei, und mit landschaftlichen Stücken zu thun, welche letzteren, was schon auf den früheren Ausstellungen der Fall war und was nicht ohne charakteristische Bedeutung für die gesammte Kunstrichtung unserer Zeit, wenigstens der norddeutschen Kunst sein wird, die grössere Mehrzahl ausmachen. Die Bildnisse werden wir, bis auf wenige vorzüglich ausgezeichnete Lei-

stungen, ganz unbeachtet lassen können, da sie, wie es in der Natur der Sache liegt, im Ganzen weniger der Kunst als dem künstlerischen Gewerbe angehören. Doch will ich wenigstens beiläufig bemerken, dass sich in diesem Fache, neben vielem Mittelmässigen, doch auch viel gutes Handwerk zeigt. — Es sind fast ausschliesslich Arbeiten von Malern, die in den verschiedenen Gegenden des preussischen Staates ansässig sind, vorzugsweise von Berlinern und Düsseldorfern, indem auch die übrigen sich den Richtungen dieser beiden Hauptpunkte anschliessen. Die Differenz zwischen den Berlinern und Düsseldorfern ist nicht so bedeuteud, wie es die Zahlen (296 und 71) vermuthen lassen möchten, da begreiflicherweise das Mittelmässige und Schlechte am Ort selbst viel leichter Zugang finden musste, als bei 70 bis 80 Meilen Entfernung; das Werthlose, das wir gern übergehen, ist also bei der grossen Zahl der ersteren in Abzug zu bringen. Leider fehlen dabei manche ausgezeichnete Namen. Rosenfelder, der vor einigen Jahren von Berlin nach Königsberg ging, als Director der dortigen neuen Kunstakademie, hat nichts eingesandt; Sohn in Düsseldorf desgleichen, und ebensowenig J. Hübner und Bendemann, die sich seit einigen Jahren von Düsseldorf nach Dresden übergesiedelt haben. Die ausserpreussischen Künstler Deutschlands kommen wenig in Betracht; besonders sind nur einige Münchner Maler zu nennen, doch findet sich unter ihnen kein Name, der den grösseren Meistern der Schule von München angehörte (auch nicht Kaulbach's, der doch seit dem vorigen Jahre wenigstens für die Sommerzeiten unser Mitbürger geworden ist). Um so wichtiger dagegen sind die, wenn der Zahl nach auch nur geringen Beispiele französischer und niederländischer Kunst, welche die Ausstellung enthält: selbst zum Theil sehr schätzbar, können sie zugleich dazu dienen, uns durch den Gegensatz die Bedeutung des Heimischen klarer zu machen.

Einstweilen indess wollen wir die von Ausländern eingesandten Malereien unberücksichtigt lassen und uns zu den Arbeiten deutscher Maler und zwar zunächst zu denen der figürlichen Darstellung wenden.

Die Berliner Malerei zeigt in den hieher gehörigen Fächern sehr verschiedenartige und ziemlich unvermittelt nebeneinander hinlaufende Richtungen. Dies darf uns nicht befremden, da eine höhere Gemeinsamkeit der Richtungen nur entstehen kann, wenn die Kunst wirklich für das Gemeinsame, d. h. für volksthümliche Zwecke, thätig gewesen ist. Hieran aber hat es in Berlin, zumal in Betreff der Malerei, seither gefehlt; die Schuld liegt also nicht auf Seiten der Kunst. Wir können nur das wichtigere Einzelne in seiner einzelnen Besonderheit betrachten. So bemerken wir zunächst, als ein gewiss merkwürdiges Phänomen, einige Arbeiten von einem, fast möchte ich sagen: urweltlichen Charakter, Werke altakademischen Styles und Gefüges, an denen alle Wandlungen dieses Jahrhunderts wirkungslos vorübergegangen sind, Petrefakten, die immerhin als naturhistorische Seltenheiten gelten können. Ein etwas jüngeres Datum, ihrem geistigen Ursprunge nach, haben die Arbeiten von Kolbe. Gewiss entsinnen Sie sich noch der schönen alten Zeit, da Kolbe in der Kunst der Romantiker des Nordens war, wie Fouqué in der Poesie; ja, er muss seinen Ruhm schon vor dem Dichter erworben haben, denn ich weiss, dass Fouqué hoch erfreut gewesen ist, als sein Sigurd mit einem Holzschnitt nach einer Zeichnung des berühmten Kolbe versehen ward. Und welche Jahre liegen dazwischen und zwischen der späteren Zeit, da Hoffmann seine Novellen zu Kolbe'schen Bildern schrieb! Kolbe hatte in seiner Art

zu malen fortgefahren und die Bilder anderer Richtung waren statt der seinigen in den Vorgrund getreten. Da erweckte es plötzlich, vor ein Paar Jahren, das höchste Aufsehen unter den hiesigen Kunstfreunden, als er unerwartet in erneuter Jugend auftrat und seine Bilder, ohne seine eigenthümliche Richtung zu verlassen, doch zugleich — um das Stichwort der Zeit zu gebrauchen — an allen „Errungenschaften" der neueren Behandlungsweise Theil nahmen. Es hat aber nicht angedauert; wenigstens bewegen sich seine diesmaligen Leistungen. kleinere Skizzen und ein grösseres Bild für das Jagdschloss zu Putbus auf der Insel Rügen, eine Scene aus der Einführung des Christenthums in Rügen darstellend, im Wesentlichen wieder auf der alten, etwas ausgetretenen Fouqué'schen Bahn. Doch zeigt eine Anzahl von Cartons, die der Katalog nicht mit anführt, Pilasterdekorationen mit Darstellungen aus den Nibelungen, die immer noch höchst lebendige Rüstigkeit des Künstlers. — An Kolbe schliesse ich A. Eybel an, der, wenn ich nicht irre, sein ehemaliger Schüler ist. Eybel hatte auf der vorigen Ausstellung grosse Erwartungen hervorgerufen, als er ganz aus freiem Antriebe ein grosses historisches Bild, eine Scene der Schlacht von Fehrbellin, gemalt hatte. Vielleicht hätte er, in dieser Richtung fortfahrend, noch Bedeutenderes leisten können; vielleicht enthielt das Bild, mit dem er diesmal aufgetreten ist, nur wenig, was seinem eigenthümlichen Streben zusagte. Genug, das Seitenstück, das er zu dem grössern Kolbe'schen Bilde, ebenfalls für Putbus, geliefert hat, erscheint im Ganzen ziemlich trocken und unlebendig. Nur einzelne Köpfe lassen es erkennen, dass wir es dabei mit einem höheren Talente zu thun haben. Hoffen wir, dass ihm bald Gelegenheit gegeben werde, sich wieder in seiner vollen Kraft zu bethätigen!

Der anerkannteste Meister unter den hiesigen Historienmalern ist Begas. Von ihm gilt es am wenigsten, was mich zu den eben gemachten Bemerkungen veranlasste, das hartnäckige Festhalten an einer bestimmten Richtung oder Theorie. Begas ist fortwährend strebsam, fortwährend nach erneuter Entwickelung begierig, von dichterischen Anklängen bewegt und zugleich mit gespanntem Gefühle den malerischen Wirkungen lauschend. Aus seinen Werken spricht ein Künstler zu uns, dessen Inneres fein organisirt, mit eigenthümlicher Sensibilität versehen sein muss. Ich hätte es wohl gewünscht, dass ihm zugleich von aussen her ein voller Beruf, eine Bahn des künstlerischen Wirkens, die gerade ihn in bestimmter Richtung festgehalten hätte, zu Theil geworden wäre. Ich habe seine Leistungen stets mit lebhafter Theilnahme verfolgt und daher darf ich es aussprechen: ich fürchte, er sucht zu viel; er sucht das Geheimniss der Kunst hüben und drüben und rechts und links, und sieht es nicht, dass er den Arm nur dreist auszustrecken braucht, die volle Frucht vom Zweige zu pflücken. Er würde die Stetigkeit (im höchsten Sinne des Worts) besitzen, die ihm immer noch fehlt; er würde der Gefahr, das Feinste seiner Kunst in conventionellen Stylgesetzen zu finden, ganz aus dem Wege gehen, wenn er sich entschliessen könnte, die Natur in der freien Naivetät ihrer Erscheinung zu erfassen. Das ist es vielleicht, was auch bei seinem diesmaligen grossen Bilde, Adam und Eva, die den erschlagenen Abel erblicken, keine recht freudige Anerkennung zu Tage kommen lassen will. Das Bild ist mit grösster Sorgfalt durchgearbeitet, es hat allen Schimmer eines malerischen Helldunkels, die geistige Bedeutung des Momentes — die Erscheinung des ersten Todten vor dem Auge der ersten

Lebenden — hat dem Künstler ohne Zweifel klar vorgeschwebt, und dennoch dringt die Wirkung des Bildes, auch in offner Hingebung an dasselbe, nicht in unser Inneres. Es fehlt eben an höherer Natureinfalt, auch wohl an Naturkraft. Adam und Eva, so sehr die Intentionen des Malers unverkennbar sind, erscheinen unentschieden in dem innern organischen Zusammenhang ihrer Bewegungen; die Scala des malerischen Tons für das Ganze erscheint berechnet. Bei weitem die befriedigendste Wirkung bringt die Gestalt des erschlagen daliegenden Abel hervor.

Wieder einen ganz entgegengesetzten Eindruck macht die Arbeit eines jungen Künstlers, Pfannschmidt, der noch vor Kurzem als Stipendiat der hiesigen Akademie in Italien weilte und sich, wie es scheint, besonders der Richtung der Münchner Schule, eines Cornelius, Kaulbach u. s. w. anschliessen will. Er hat einen grossen Carton, „Noah zieht in die Arche", zur Ausstellung gegeben. Noah und hinter ihm seine Familie, Paar für Paar, wandeln eine Felsschlucht hinab; er hat die Hände emporgehoben, den Zug der Thiere gewissermaassen segnend und leitend, die, ebenfalls Paar für Paar, vor ihm hinschreiten und von denen die vordersten bereits die Fallbrücke der Arche ersteigen. Oben auf dem Rande der Schlucht sehen wir das Geschlecht der Menschen, dem das Verderben bestimmt ist, Tanzende, Essende (auch Fressende) und Andre, welche die Patriarchenfamilie bei ihrem Zuge zur Arche verspotten. Das Ganze ist mit Sinn für edle Form und mit feinem Stylgefühle durchgeführt; aber es macht auf uns, wenn wir es ehrlich heraussagen, doch nur einen komischen Eindruck, und wir werden sehr geneigt, den Spöttern Recht zu geben. Wir glauben es nicht, dass die Leute oben so arge weltvernichtende Sünden begangen haben; wir glauben es nicht, dass die Pietistenfamilie im Vorgrund ein neues Menschengeschlecht zu erzeugen berufen ist; wir glauben nicht an dieses polizeilich bescheidene Schreiten der Thiere, die uns allzu lebhaft an die Thiere der Noahkasten, mit denen wir als Kinder spielten, erinnern; wir glauben nicht, dass diese nach gänzlich antinautischen Gesetzen construirte Arche Sturm und Wellen nur auf fünf Minuten aushalten wird. Wir verlangen überall in der Kunst, und um so ernstlicher und entschiedener, auf eine je höhere Stufe des Styles der Künstler sich stellt, volle Realität, d. h. Wahrheit; ohne das wird er uns nimmer überzeugen.

Ein andrer Stipendiat der Akademie war Julius Schrader. Er war zu uns mit dem grossen historischen Gemälde, eine Scene der Eroberung von Calais durch Eduard III., zurückgekehrt, welches er in Rom gemalt hatte und welches denselben ungetheilten Beifall, den es dort fand und von dem auch die Spalten Ihres Blattes widerhallten, bei uns empfing. Wie wir uns schon früher gefreut hatten, dass ihm von der hiesigen Akademie, ohne vorgängige Concurrenz und bloss auf ein vortreffliches Bild der hiesigen Ausstellung, der grosse Preis ertheilt war, so glaubten wir uns nach dem neueren Bilde den glänzendsten Hoffnungen für dies edle Talent hingeben zu dürfen. Leider jedoch scheint es, dass wir uns getäuscht haben. Seine diesmal ausgestellten Bilder — italienische Frauen und Kinder in einer Vigne, und eine Bacchantin, die mit jungen Panthern spielt, — haben nur noch die Vorzüge virtuosenmässiger Bravour, die die Pforte zur Manier ist; ein weibliches Brustbild hat auch diese Vorzüge nicht mehr. Möge der junge Künstler die abschüssige Klippe erkennen, auf der er steht! und möge er sich gürten, mit Ernst die grosse Bahn einzuhalten und das erhabene Ziel zu erreichen, dazu ihm, wie wenig An-

dern, ein gütiges Schicksal Beruf und Kraft gegeben hat! — Ein dritter ehemaliger Stipendiat der Akademie, C. Becker, der gleichfalls aus Italien wieder heimgekehrt ist, hat uns verschiedene idyllische Bilder, theils volksthümlichen, theils mythologisch-idealen Inhaltes gebracht und mit ihnen den erfreulichen Beweis geliefert, dass auch ein mässiges Talent bei redlichem Streben Wohlgefälliges zu leisten vermag.

Es ist ein eigen Ding mit den künstlerischen Talenten, zumal in neuerer Zeit. Es ist etwas unsäglich Schwankendes in ihrer Entwickelung. Mit einem Sprung erreichen sie oft das Ausgezeichnete; wir staunen dieser neuen Offenbarung, und während wir noch darüber nachsinnen, welche Folgerungen daraus für die Kunst zu entwickeln sind, verschwinden sie ebenso schnell dem höheren Gesichtskreise, und andre sind an ihre Stelle getreten, die uns auch nicht allemal eine mehr gesicherte Bürgschaft geben. E. Ratti war ein Künstler, der allerdings zwar nicht mit blendenden, aber doch mit solchen Leistungen auftrat, die immerhin bedeutende Erfolge erwarten liessen. Ich entsinne mich namentlich aus ziemlich früher Zeit des Bildes eines alten Dorfmusikanten, das er in ganz allerliebster Weise aufgefasst und behandelt hatte Er hat diese Hoffnungen aber systematisch beseitigt. So befindet sich auf der gegenwärtigen Ausstellung von ihm ein grosses Bild, Maria Magdalena am Grabe des Herrn, das alle Symptome künstlerischer Nullität an sich trägt, obgleich selbst über diese anspruchvolle Fadheit der wehmüthige Hauch eines zwar untergegangenen, einst aber wirklich schönen Talentes noch immer hinspielt. Ein Witzling in einer hiesigen Zeitung bemerkte, das Bild habe wenigstens den Vorzug, sofort in angemessenster Weise betrachtet zu werden; denn da Jedermann sich nur nach dem gegenüberhängenden grossen Bilde von Steffeck wende, so werde es stets nur mit dem Rücken angesehen. Dies Bild von Steffeck ist in der That höchst erfreulich. Steffeck war uns schon seit einigen Jahren durch seine derben kräftigen Genre- und namentlich durch seine Thierbilder werth geworden; jetzt hat er, wie Eybel auf der vorigen Ausstellung, einen höheren Anlauf genommen und ein grosses historisches Bild mit fröhlicher Meisterschaft zu Stande gebracht. Es stellt den brandenburgischen Markgrafen Albrecht Achilles dar, der kühnen Muthes in eine feindliche Reiterschaar hineingesprengt ist und ihnen, mit seiner Streitaxt gewaltige Streiche austheilend, die Fahne entreisst. Es ist eben kein welthistorischer Moment, wohl aber ein solcher, der zu einer individuell dramatischen Durchbildung alle Gelegenheit gab. Dies hat der Künstler vortrefflich empfunden und wiederzugeben gewusst. Wir fühlen uns mitten in dem lebhaften Getümmel, wir werden von der übermüthigen Kriegslust des ritterlichen Fürsten mit hingerissen, wir theilen die Gefahr des Augenblicks, aber wir sehen zugleich, wie das Ding gekommen ist und wie es sich ohne Zweifel wenden wird. Alles ist voll frischen, unmittelbar geschauten Lebens, so dass von schwierigen Stellungen und Verkürzungen (denn die sind es nur für die halbe Kraft) überhaupt nicht die Rede sein kann; besonders in den Pferden zeigt sich eine verwegene Meisterschaft. Alles Einzelne ist so greiflich hingestellt, wie das Ganze in malerischer Harmonie. Nur ist, wie es mir scheint, ein Etwas noch im Ton, das der Künstler zu überwinden hat: es fehlt in der Gesammtwirkung (wenn ich mich richtig ausdrücke) noch jene tiefere Pastosität, die die Existenz der Dinge wie im lufterfüllten Raume doch eigentlich erst vollendet; die Malerei scheint mir hier

halbwege doch noch wie auf der Fläche aufzuliegen. Wer aber so viel erreicht hat, wird, wenn er will, auch noch mehr zu erreichen wissen.

Ich habe Ihnen schon gesagt, dass die Berliner Historienmalerei nur ein Bild der Gegensätze ist; schütteln Sie also nicht den Kopf, wenn ich Ihnen schon wieder einen neuen Gegensatz vorführe. Es sind die Arbeiten von A. Menzel. Sie kennen das merkwürdige und in seiner Art einzige Talent dieses Künstlers aus den Illustrationen, die er zu Kugler's Geschichte Friedrichs des Grossen und andern Werken geliefert hat, auch vielleicht aus seinen Radirungen. Sie wissen, es ist eine daguerreotypartige Realität in seinen Anschauungen, eine historische Tüchtigkeit in seinen Compositionen (wenigstens so weit sich diese in der Geschichte des vorigen Jahrhunderts bewegen), die in solcher Art fast nicht ihres Gleichen findet. Man war höchst gespannt, wie er sich, nach so viel Arbeiten kleinen Maassstabes, in selbständigen, durchgeführten Bildern zeigen würde. Die vorige Ausstellung hatte ein einfaches Genrebild in Oel von seiner Hand gebracht, wodurch die Frage eigentlich noch ungelöst geblieben war. Die diesjährige bringt ein Paar Oelskizzen, wovon besonders die eine, die das Innere einer alten Kirche mit zur Predigt versammelter Gemeinde darsellt, zwar wieder seine unläugbare Genialität, auch für eigentliche malerische Haltung und Stimmung, bestätigt, aber doch zu flüchtig hingeworfen ist, um Näheres über die Art und Weise der Durchbildung dieser Genialität daraus entnehmen zu können. Ausserdem aber sehen wir von ihm einen sehr grossen Carton, der eine grosse historische Composition, und zwar eine mittelalterliche Scene, enthält. Es ist der festliche Einzug der Herzogin Sophia von Brabant mit ihrem Sohne Heinrich, dem Erben der hessischen Herrschaft, in Marburg, im Jahr 1248. Die Arbeit ist, auf Anlass des 600jährigen Regierungsjubiläums des hessischen Hauses, im Auftrage des Kasseler Kunstvereins gefertigt. Die Herzogin, im Wittwenschleier, steht auf dem Wagen und hält den fürstlichen Knaben vor sich, auf der Lehne des Wagens, dem Volk entgegen; sie fährt durch ein Spalier von Berittenen und Fussgängern; der Bürgermeister der Stadt oder sonst irgend ein Würdenträger, vornehme Herren und Landleute mit Geschenken treten ihr entgegen, ritterliche Reiter folgen ihrem Zuge; im Hintergrunde sieht man die im Bau begriffene Marburger Elisabethkirche. Die Handlung erscheint, wenn man sich in den Carton hineinsieht, der eine etwas mehr energische Haltung haben könnte, vollkommen lebendig und dem gewählten Momente entsprechend; alles Einzelne ist wahr und empfunden. Und doch macht das Ganze keinen recht befriedigenden Eindruck. Der Grund liegt zunächst wohl in der verwunderlichen Wahl des Standpunktes, den der Zuschauer einzunehmen genöthigt ist. Er steht nämlich hinter dem einen Spalier und hat somit im breiten Vorgrunde verschiedene Rückenansichten, von Pferden und Personen, die für das Ganze und dessen Bedeutung doch allzuwenig Interesse gewähren. Vielleicht werden Sie hier, lieber Freund, mit ihrem zweideutigen Lächeln bemerken, das sei ja eben im höchsten Maasse die Naivetät und Realität, nach der ich fort und fort verlange. Ich bitte um Entschuldigung: sie ist es nicht gänzlich; ich bin vor das Bild hingetreten, um den Einzug der Herzogin zu sehen, den mir die Rücken eben verdecken. Dann ist hier und da, wiederum vielleicht durch ein Uebermaass von Naivetät, eine gewisse Seltsamkeit in Geberden und Bewegungen sichtbar, die ebenfalls störend wirkt. Auch glaube ich bemerken zu müssen, dass die Physio-

gnomie des Ganzen nicht recht dem Charakter des dreizehn ten Jahrhunderts entspricht, wie uns die Personen desselben in ihrem äusseren Gebahren, in ihrem Fühlen und Denken aus den Bildnissen auf den Grabsteinen jener Zeit und aus den Dichtungen (namentlich den Minneliedern, auch den derben eines Nithart) hinlänglich bekannt sind. Die hier Dargestellten reichen höchstens bis in den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts zurück; sie sind fast sämmtlich für das Jünglingshafte des dreizehnten Jahrhunderts etwas zu poesielos; nur ein paar weibliche Köpfe im Hintergrunde und der eines ritterlichen Jünglings zur Rechten entsprechen bestimmter jener früheren Zeit. Ich bitte Sie, mich mit dieser Bemerkung nicht misszuverstehen: ich verlange keine Frauentaschenbuch-Ritter, wohl aber, wenn es einmal streng historische Auffassung gilt, den specifischen Charakter der ausgewählten Zeit. — Und was also sagt uns der Carton über dies Talent, auf dem so grosse Hoffnungen ruhen sollen? — Ich weiss es nicht und will einstweilen mich mit dem Gedanken zu befreunden suchen, dass der Künstler selbst seine Fehlgriffe eingesehen haben wird.

Zu den aus Italien neuerlich heimgekehrten Pensionirten der Akademie gehört ferner O. Meyer. Er hat mehrere italienische Genrebilder ausgestellt, Scenen einfachen römischen Volkslebens, die durch die Frische der Auffassung, welche sich von aller sentimentalen Koketterie durchaus fern hält, die kräftige, volle Malerei und die energische Gesammthaltung vortheilhaft auszeichnen. Er hat sich hierin, wie schon in früheren Bildern, die wir von ihm sahen, ein Feld bereitet, auf dem er sich mit erfreulicher Thätigkeit bewegt. Andre unsrer Genremaler halten an andern Darstellungskreisen fest. So hat uns z. B. Edm. Rabe in seiner gewohnten ansprechenden Weise wiederum verschiedene, sorgfältig gemalte Scenen aus der Zeit des deutsch-französischen Krieges von 1813 bis 15 gebracht, Pietrowski wiederum die Scene eines übermüthigen studentischen Trinkgelages, die im Einzelnen vortrefflich behandelt und im Ganzen nur etwas zu bunt ausgefallen ist, Kretzschmer wiederum Darstellungen des orientalischen Volkslebens, die durch die Frische der Anschauung ansprechen und noch höheren Werth haben würden, wenn sie mit mehr künstlerischem Ernst behandelt wären. So fahren v. Rentzell, W. Meyerheim (der jüngere der beiden Brüder), Hosemann, der gewandte Illustrator, u. A. m. fort, uns Bilder zu liefern, die immer einen angenehmen Zimmerschmuck abgeben werden, während wieder Andere, deren Name uns bisher nicht eben aufgefallen, wie z. B. Radike, Heidenreich, Friedenreich u. A. m. für die Zukunft zu merken sein werden.

In höherer Eigenthümlichkeit steht diesen Genremalern Eduard Meyerheim, von dem die Ausstellung sechs Bilder bringt, gegenüber. Dies ist einer derjenigen Künstler, auf die Berlin stolz zu sein alle Ursache hat. Sie haben, lieber Freund, schon vor Jahren die Schritte Meyerheim's, als er noch erst das Feld suchte, auf dem er gross sein sollte, mit lebhafter Theilnahme verfolgt; Sie würden sich freuen, ihn jetzt auf derjenigen meisterlichen Höhe zu erblicken, die die Tendenzen und Stimmungen, die künstlerischen Neigungen und Abneigungen der Zeit hinter sich lässt und Werke schafft, welche gleich denen der älteren Meister jeder Zeit gerecht sein werden. Der Kreis, in dem er sich bewegt, ist scheinbar klein, die Gegenstände, welche er darstellt, sind scheinbar geringfügig; aber er würde es uns lehren — falls wir es nicht eben schon anderweitig gelernt hätten — dass es in der Kunst keine

wirklich kleinen oder grossen Aufgaben giebt, dass Kleinheit und Grösse vielmehr nur in dem Künstler liegen. Es sind die schlichtesten Zustände norddeutschen, zumeist bäuerlichen Volkslebens, die er uns in seinen Bildern vorführt — heitres Familiendasein, wo das Spiel der Kinder den Mittelpunkt ausmacht, Kätzchen, Hunde oder Ziegen, die sich demselben traulich zugesellen, die kleinen Freuden, Sorgen und Kümmernisse, die diesen einfach gezogenen Gesichtskreis bewegen — und doch weiss er uns die innigste, herzlichste Theilnahme dafür abzugewinnen. Es ist nichts, durchaus nichts in diesen Zuständen idealisirt; aber Meyerheim hat den Blick für das innerste Herz des Volkslebens, für die Sittlichkeit und Unschuld, die dasselbe gesund und schön machen. Er verschönert nichts, aber er ist überall schön; er opfert keinen Hauch der volksthümlichen Naivetät, aber er ist durch und durch von Grazie und Anmuth erfüllt. Und wie die Körperbildung seiner Gestalten, so ist — was hier zwar beiläufig erscheint, worauf ich aber doch ein grosses Gewicht legen möchte — auch seine Gewandung überall in edelster Form entwickelt; er hat eben den Blick für den eigenthümlichen Adel der Natur und er schwingt sich daher aus den scheinbar unbedeutendsten Motiven zu einer Höhe des Styles auf, die ihr mit all euren Stylprincipien, mit all eurem gelehrten und wohl ausgeklügelten Schematismus von Faltenwurf u. dergl. nimmer zu erreichen im Stande seid. Er bildet seine Aufgaben mit der hingebendsten, nimmer rastenden Liebe durch, die auch den geringsten Nebendingen einen vollkommenen Antheil gewährt, und er erreicht es damit, dass auch uns aus seinen Bildern dieselbe Liebe entgegentritt und wir uns von ihnen mit allem Zauber heimatlicher Innigkeit gefesselt fühlen. Er versteht sich meisterhaft, und ganz besonders, wenn er das Innere der ländlichen Wohnungen malt, auf jenen Reiz malerischer Harmonie, dem dies kleine Dasein seine volle Befriedigung und Geschlossenheit verdankt. Soll ich endlich bei einem Künstler, den ich so sehr bewundere, auch noch einen Tadel aussprechen, so möchte ich nur bemerken, dass der Ton seiner Farbe mir zumeist um ein Weniges zu kühl erscheint, aber gerade auch nur um soviel, dass mit Zuversicht zu erwarten ist, dieser Mangel werde in dreissig Jahren, wenn der Firniss der Bilder sein Recht ausgeübt hat, von selbst völlig verschwunden sein. — Meyerheim verdankt seine Entwickelung keiner Förderung von ausserhalb, keiner höheren Protection. Er besitzt nichts von dem Apparat ausserkünstlerischer poetischer Interessen und philosophischer Ideen, mit dem sich sonst Mancher nach Möglichkeit ausrüstet. Er selbst hat mit treuem Ernst die Gottesgabe, die ihm verliehen ward, ausgebildet, und er wird bleiben, wenn Vieles verschollen und vergessen ist, was heut zu Tage noch als Zeichen einer neuen, ausbündigen Offenbarung verehrt wird.

Von der Bildnissmalerei, der „milchenden Kuh“ für die Künstler, habe ich, wie schon bemerkt, trotz der grossen Menge ihrer Leistungen, nicht viel zu sprechen. Doch ist es nöthig, einige Bildnisse, die dem höheren, selbständig künstlerischen Streben der hiesigen Meister angehören, namhaft zu machen. So hat die Ausstellung, wie es seit Jahren der Fall zu sein pflegte, verschiedene Portraits von Personen der höheren Gesellschaft, von Fr. Krüger's Hand, in der vornehm bequemen, fasslichen, sprechenden Weise, die seinen Leistungen überall eigen ist. Begas hat ein Bildniss des würdigen alten Akademiedirektors Schadow geliefert, das durch den geistvollen, fein belebten Kopf ebenso wie durch die sorg-

fältig berechnete malerische Haltung von bedeutender Wirkung ist. Sodann befindet sich von **Magnus** eine Reihe von Bildnissen auf der Ausstellung, die die vollkommene Schlichtheit der Naturauffassung mit gemessenster, ächt künstlerischer Haltung verbinden. Magnus malt fast nur Portraits, aber ich habe selten eins von seiner Hand gesehen, das nicht den Namen eines wahren Kunstwerkes verdiente; er entwickelt dabei in Linien, Formen und Tönen den schönsten Rhythmus und er erreicht, ohne scheinbar auf irgend einen besondern malerischen Effekt hinzustreben, doch stets die klarste malerische Harmonie. Wäre er in den Gründen noch ein wenig durchsichtiger, wäre das Incarnat auf den Wangen seiner Gestalten und der in der Regel etwas kühle Schattenton des Fleisches noch inniger verbunden, so würde ich keine Scheu tragen, diese Bilder den vollendetsten Meisterwerken zur Seite zu stellen. Vorzüglich gediegen war diesmal das Kniestück einer schönen Dame (der Frau eines hiesigen Künstlers) mit ihrem Töchterchen, und das Bild eines jungen Blumenmädchens, dies letztere voll kräftigen strotzenden Lebens.

Ein Bild der Ausstellung hatte mich im Vorübergehen durch seine sprechende, ob auch herzzerschneidende Wahrheit und durch seine malerische Kraft lebhaft frappirt. Es stellt eine Bettlerin mit zwei Kindern dar, von denen das eine ihr schon wie sterbend im Arme liegt, während sie die Hand mit leidenschaftlicher Angst dem Beschauer bettelnd entgegenstreckt. Ich war jedesmal zu sehr erschüttert, als dass ich mich länger davor aufhalten mochte; ich glaubte, es sei von irgend einem gewiegten belgischen Meister eingesandt worden. Zufällig schlug ich einmal im Katalog nach und fand nun, dass es von einem Schüler der hiesigen Akademie, J. **Röder**, gemalt sei; auch hörte ich, der Künstler sei noch ein ganz junger Mann. Ich will die Wahl des peinigenden Gegenstandes nicht gerade als mustergültig preisen; aber es spricht sich in der Ausführung eine künstlerische Kraft aus, die zu den grössten Hoffnungen berechtigt. Möge der junge Künstler mit Ernst und Treue an seinem Berufe festhalten und möge ihm auch diejenige äussere Gunst des Geschickes zu Theil werden, die erforderlich ist, damit er seine grosse Aufgabe unverkürzt zu Ende führen könne!

Lassen Sie uns nunmehr die bedeutenden Stücke figürlicher Malerei, die uns von unsern Düsseldorfer Freunden zugesandt sind, betrachten. Voran steht der Direktor der Akademie, W. v. **Schadow**, mit einem sehr grossen Gemälde symbolischen Inhalts. Es stellt den Brunnen des Lebens dar: eine Tabernakel-Architektur im mittelalterlich-italienischen Style, oben eine Nische mit einer Relief-Sculptur, Maria mit dem Leichnam Christi im Schoosse (ohne Zweifel als Symbol der Kirche), darunter der Brunnen, der zweimal in Schaalen niederfällt und nach vorn zu in das Gras abfliesst. Von beiden Seiten sind Personen genaht, zu schöpfen und zu trinken. Ein neben dem Bilde befindlicher schriftlicher Anschlag bezeichnet die Hauptpersonen auf der rechten Seite als Kaiser Otto der Grosse, St. Hieronymus und St. Augustinus, die auf der linken als Dante, Michel Angelo, Fiesole und Wilhelm von Aquitanien, während der Bauer im Vorgrund, der mit seiner Familie das Wasser unmittelbar von der Erde schöpft, etwa den Nicolaus von der Flue vorstellen soll, wobei zugleich bemerkt wird, dass selbst der Säugling (der nemlich an der Brust der Mutter trinkt) „schon indirekt von der göttlichen Nahrung erhalte." Zwischen einer Reihe von Palmen, hinter dem Bau des Brunnens, blicken

wir in die Landschaft hinaus. Das Bild ist offenbar mit Liebe erfunden und durchgeführt, es hat aber keinen Eindruck auf das hiesige Publikum gemacht; es sei eben kein Gegenstand für die Malerei, so sagt man. Dies muss ich vorweg ganz entschieden bestreiten; ich halte im Gegentheil den Gegenstand für so völlig künstlerisch, wie es nur einen geben kann. Es ist ein wundersamer Mythus. Irgendwo fliesst der Brunnen, dessen Trank die Menschen von den Gebrechen, mit denen sie Jahre lang behaftet gewesen, befreit. Sie wissen nicht, wo er fliesst, aber es ist eine Stimme in ihrem Innern, die sie auf den Weg treibt, Hohe und Geringe, Herrscher und Bettler, Männer der That und Männer des Gedankens, jedes Geschlecht, jedes Alter. Und nach langer mühevoller Pilgerschaft erblicken sie das segenvolle Wasser, und sie eilen darauf zu und schöpfen und trinken und reichen den Ihrigen dar, und wer sich gesättigt, fühlt alsbald die wundervolle Heilung, die ihm zu Theil geworden. Warum sollte das nicht darzustellen sein, nicht in der Darstellung die schönste Wirkung hervorbringen? aber es musste eben dargestellt werden, wahr und lebendig, wie es der Mythus sagt, nicht als zufälliges Symbol mit hin- und herspringendem Gedanken, der stets doch etwas Anderes will, als was die Darstellung uns vor Augen bringt. Wir mussten es fühlen, wie es diese Personen ein Leben hindurch getrieben hat, bis sie die Quelle des Heils gefunden; wir mussten statt des conventionellen sakramentlichen Anstandes, den wir in solcher Situation nimmer zu begreifen vermögen, beredte sinnliche Begeisterung vor uns sehen; wir mussten nicht Einen und noch Einen und wieder Einen in dieser und jener Geberde als Repräsentanten des so und so modificirten (und am Ende doch nur ziemlich willkürlich modificirten) Gedankens zusammengestellt erblicken, sondern eben ein Ganzes, ein künstlerisch bewegtes Ganzes. Es sind, wie der Name v. Schadow's nicht anders erwarten lässt, ganz gute Einzelheiten in dem Bilde, aber sie kommen nicht zur Geltung, eben weil es an der künstlerischen Gesammtwirkung, an der wahren Intuition von Seiten des Künstlers fehlt; ja, ich bin sogar überzeugt, dass eine gewisse Trockenheit in Ton und Vortrag einer ungleich belebteren Behandlung gewichen wäre, hätte der Künstler auf dem Grunde solcher unmittelbaren gegenständlichen Anschauung gearbeitet. Das Bild ist wieder ein Beweis, und leider wieder ein negativer, dass in der Kunst nur Realität, nur Gegenständlichkeit, nur wirkliche Wahrheit zum Heile führen kann.

Von Th. Hildebrandt ist ein Gemälde ausgestellt, das sich auf den Shakespeare'schen Othello bezieht. Es ist ein Bild in länglichem Format, die Gestalten bis zum Knie sichtbar. Brabantio, der venetianische Senator, sitzt mit seiner Tochter Desdemona auf einem Divan; ihnen gegenüber Othello, der kriegerische Mohr, der mit lebhafter Geberde erzählt und dem sie zuhören. Ein Knabe mit Gläsern und Erfrischungen steht hinter ihnen und horcht mit offnem Munde. Sie befinden sich in einer offnen Halle, die hinterwärts durch eine Gardine halb geschlossen ist, so dass ein leichtes Helldunkel sich um die Gestalten breitet. Hildebrandt hat augenscheinlich das Aufgehen der Liebe zwischen Desdemona und Othello darstellen wollen und scheint dazu besonders durch die Schilderung, die der letztere in dem Shakespeare'schen Stücke hievon vor dem Herzoge ablegt, veranlasst worden zu sein. Othello erzählt, wie Brabantio ihn oft eingeladen und sich über all die merkwürdigen Abenteuer seines Lebens habe berichten lassen:

Das zu hören,
War Desdemona eifrig stets geneigt:
Oft aber rief ein Hausgeschäft sie ab;
Und immer, wenn sie eiligst dies vollbracht,
Gleich kam sie wieder, und mit dürst'gem Ohr
Verschlang sie meine Rede. Dies bemerkend,
Ersah ich einst die günst'ge Stund' und gab
Ihr Anlass, dass sie mich recht herzlich bat,
Die ganze Pilgerschaft ihr zu erzählen,
Von der sie stückweis Einzelnes gehört,
Doch nicht mit rechter Folge. Ich begann;
Und oftmals hatt' ich Thränen ihr entlockt,
Wenn ich ein leidvoll Abenteu'r berichtet
Aus meiner Jugend. Als ich nun geendigt,
Gab sie zum Lohn mir eine Welt von Seufzern....
Sie liebte mich, weil ich Gefahr bestand;
Ich liebte sie um ihres Mitleids willen etc.

Othello, wie bemerkt, erscheint in lebhafter Bewegung, doch spricht er nicht besonders an, wenigstens hat seine Geberde etwas von theatralischer Leidenschaft, die gerade hier nicht hergehört. Brabantio ist ein feiner, aristokratisch-vornehmer Kopf. Bei weitem das Wesentlichste im Bilde ist der Kopf der Desdemona. Zur vollen Schönheit entfaltet, zeigt er die wechselnden Gefühle, die ihr Inneres durchwogen; das Blut ist ihr im Schauer der Theilnahme zum Herzen zurückgetreten, ihr Athem scheint zu stocken, aber das Auge, in dem eine Thräne vordringen möchte, ist mit innigster Theilnahme auf den Erzähler geheftet. Es ist der Augenblick, wo aus dem Kampf der Gefühle das Bewusstsein der Liebe hervorspringen wird. Hildebrandt hat mit diesem Kopfe in der That ein psychologisches Meisterwerk geliefert, eins der ergreifendsten Beispiele von dem Ausdruck tiefer innerer Seelenzustände, dazu die moderne Kunst sich überhaupt nur emporgeschwungen. Aber sein Bild zeigt zugleich die gefahrvolle Klippe, welche der Kunst drohen muss, sobald alles Gewicht absichtlich nur auf die eine Seite gelegt wird. Er hat sein künstlerisches Interesse in so überwiegendem Maasse der Lösung dieses, ob an sich auch höchst reizvollen Räthsels zugewandt, dass sein Auge für die weiteren Bedingnisse seiner Aufgabe abgestumpft sein musste. Das Bild ist (bis auf die Stellung des Mohren) vortrefflich und bequem componirt, der Charakter des Stofflichen ist in den besonderen Motiven gut wiedergegeben, das Helldunkel ist mit Zartheit und feinem Verständniss durchgeführt, und doch fehlt dem Ganzen überall volles markiges Leben, doch sind es eigentlich nur mehr Symbole von Gestalten als die Gestalten selbst. Es hat auch hier die Idee des Bildes, obschon sie nicht mehr in zufälliger und willkürlicher Symbolik besteht, noch nicht den dauerbaren Körper gewonnen, der uns auf die Dauer festzuhalten vermag. Das Bild scheint mir für die Vorzüge und für die Mängel der Düsseldorfer Schule — wenigstens in denjenigen Beziehungen, die derselben eine so charakteristische Eigenthümlichkeit gegeben hatten — ein vorzüglich bezeichnendes Beispiel zu sein. Mir ist, als sei es zugleich ein Scheidegruss der alten Richtung dieser Schule, und so will ich, in dankbarer Erinnerung an so viel Schö-

nes, wenn auch nicht für alle Zeit Dauerndes, was aus dieser Richtung hervorgegangen war, dem Bilde aus vollem Herzen mein Fahrwohl zurufen.

Sonst ist nichts vorzüglich Namhaftes von Düsseldorfer Historienmalerei eingegangen. Lorenz Clasen hat ein Bild ausgestellt — „die Bischöfe von Mainz und Köln dringen bei der Krönung Konrads II. auf Ehescheidung des Letztern von seiner Gemahlin Gisela“ — das den allgemeinen Schulcharakter in ansprechend milder Weise wiederholt, ohne sich doch durch sonderliche Originalität auszuzeichnen. Das Bild giebt wieder zu einigen Bemerkungen über jenes Allgemeine der Schule Anlass. Die Gestalten tragen ein Gepräge von Anstand, von Gesittigung, das wohl liebenswürdig erscheint; aber es fehlt ihnen eben jenes vollere Lebensmark, das allein zum entschiedenen historischen Handeln befähigen kann; käme ein Sturm, wie der der heutigen Zeit, über sie, sie wären gar bald von der Bühne verschwunden. Dann ist die Wahl so künstlich gesuchter Gegenstände, wie eben hier, mehr als bedenklich. Clasen hat die Aufgabe gewiss mit sinnigem Verständniss behandelt; ohne den Katalog würden wir aber doch schwerlich wissen, was die Personen von einander wollen. — J. Fay hat Romeo und Julie gemalt, mit diesem grossen Bilde aber nicht den Erwartungen genügt, die an sein früheres Auftreten, soweit davon wenigstens die Kunde bis zu uns gelangt war, sich knüpfen durften. Romeo und Julie haben in seinem Bilde den Schmelz der Jugend bereits eingebüsst: man sieht nicht wohl ein, wie so gesetzte Personen ihre Angelegenheit nicht in einer besonneneren Weise durchzuführen im Stande waren. Dass trotzdem Fay's schönes Talent noch das alte ist, bezeugt ein kleines Bild von ihm, welches eine italienische Fontainengrotte und Mädchen, die sich zum Bade anschicken, darstellt.

Gar anmuthig ist ein Elfenbild von Frau M. Wiegmann, im Charakter der früheren Steinbrück'schen Bilder ähnlichen Inhalts, und wenn demnach auch nicht durch persönliche Originalität, so doch durch liebliche Wiederaufnahme zarter Motive und sorgfältige Durchbildung ausgezeichnet. Freilich ist dabei das Naturdämonische des Elfencharakters nicht zum vollen Bewusstsein und mithin auch nicht zur vollen Erscheinung gekommen.

Ich reihe hier ein Bild ein, welches zwar nicht der Düsseldorfer Schule angehört, doch aber mittelbar mit derselben in Verbindung steht. Es ist von G. Metz aus Brandenburg gemalt, der sich früher und schon mit bestem Erfolge als Bildhauer ausgebildet hatte, hernach Maler wurde und zu diesem Behufe zu Bendemann nach Dresden ging; gegenwärtig hält er sich, wie der Katalog besagt, in Rom auf. Das Bild hat bedeutende Dimensionen; der Gegenstand ist der Tod Rahels, auf dem Zuge Jakobs von Bethel nach Ephrat, nachdem sie dem Gatten den letzten Sohn, Benjamin, geboren hatte. Die ziemlich figurenreiche Composition ist klar und verständlich geordnet. Wir sehen die eben Verblichene auf einen Teppich hingestreckt; eine der Frauen stützt ihr das Haupt; Jakob, der im tiefsten Schmerz ihre Hand ergriffen hat, kniet vor ihr; Weiber und Mädchen stehen umher, theils beschäftigt, theils in stillem Schmerz; eine hält den Neugebornen in den Armen, eine andere hat den kleinen Joseph, den älteren Bruder, an der Hand. Hinterwärts rastet der reisige Zug des Patriarchen am Wege, der rechts tiefer in die Landschaft hinaus führt. Das Bild hat sehr bedeutende, meisterliche Vorzüge; ich glaube es als ein Hauptbeispiel der Richtung, die es vertritt, betrachten zu dürfen. Es ist

voll des tiefsten, innigsten Gefühles, voll zarter, liebenswüdigster Anmuth. Es giebt nichts Rührenderes als diese schöne Leiche, nichts wärmer Gefühltes als diesen Ausdruck innersten Seelenschmerzes in dem Gesichte des Gatten. Dabei ist alle Form aufs Feinste empfunden und durchgebildet und von dem edelsten melodischen Rhythmus in Linien und zart abgestuften Farbentönen erfüllt. Man erkennt hierin jene Richtung malerischer Behandlungsweise, die Metz von Bendemann überkommen hat (und dies ist es, worin ich jene mittelbare Verbindung mit den Eigenthümlichkeiten der Düsseldorfer Schule finde); aber der Künstler bewegt sich dennoch in vollkommener Selbständigkeit, vollkommen frei nach seinen individuellen künstlerischen Absichten, wobei zugleich, wie mich dünkt, der ehemalige Bildhauer in seiner feineren Stylistik sich geltend macht. Und doch kann ich mich nicht enthalten, auch dieser so gediegenen Arbeit gegenüber meine Bedenken auszusprechen. Metz steht mit der zarten Melodik in Formen und Tönen, die er hier darlegt, an einem Punkte, den er ohne Gefahr nicht überschreiten darf; ja, ich glaube, er ist für die wahrhafte Erfüllung seiner Aufgabe schon zu weit gegangen. Das Geschlecht der Menschen, das er uns hier vorführt, entspricht nicht ganz den Zuständen, in denen es sich doch bewegen soll. Ich will von den zum Theil sehr derben Zügen, die uns der altbiblische Bericht von jenem Patriarchenthum giebt und die auch in der Geschichte des Jakob keineswegs fehlen, ganz absehen; ich will nur auf diejenigen Beziehungen hindeuten, die dem Bilde an sich zu Grunde liegen. Dies Alles, ohne Ausnahme, sind nicht Personen, die sich noch in der schlichtesten natürlichen Existenz bewegen, die es gewohnt sind, die weiten Strecken der Erde in nomadischen Zügen zu durchschweifen. Der Sturm der Wüste hätte auch sie längst hingeweht.

Ich komme nunmehr zu den Düsseldorfern Genremalern, bei denen, im Gegensatz gegen die dortigen Historienmaler, im Allgemeinen eine grössere reale Kraft vorherrscht. Voran steht, wie billig, der geniale Humorist A. Schrödter. Der Meister hat diesmal ein grosses dekoratives Werk eingesandt, eine Friesmalerei auf einer ansehnlichen Folge vergoldeter Zinkplatten, Bauerntanz und Gelage darstellend. Ein ornamentistisches Rankenwerk zieht sich über die Platten hin, in welches, der Aufgabe gemäss, die mannigfachsten Gruppen und Personen verflochten sind, in Zuständen, Begegnissen und Beziehungen, wie sie dem Künstler eben seine stets sprudelnde Laune eingab. Wir geben uns der letzteren gern ohne Rückhalt hin, doch können bei einer Arbeit, die nur auf leichten raschen Vortrag und derbe Gesammtwirkung berechnet war, feinere, mehr fesselnde künstlerische Elemente natürlich nicht zur Sprache kommen. — Dann ist von Jordan eine Anzahl Bilder ausgestellt, die uns in seiner gewohnten tüchtigen Weise Scenen des Schifferlebens an der Nordseeküste bringen. Der rüstige Künstler, dem nichts ferner liegt als moderne Sentimentalität, wirkt stets erfreulich. Besonders anziehend waren mir diesmal ein paar kleinere Bilder. Das eine von diesen, „stumme Liebe," stellt ein junges Paar vor, das in der Küche oder beim Kamin einander gegenüber sitzt und vor lauter nachdrücklicher Verlegenheit das Wort zur gegegenseitigen Erklärung gar nicht finden kann. Das andere, „Vaterfreuden," führt uns in die Wochenstube eines Schifferhauses. Bei beiden Bildern ist, was ich ihnen nicht zum kleinsten Verdienst anrechne, das gemüthlich Beschränkte der Wohnungen sammt all ihrem Zubehör vortrefflich durch-

geführt und in gediegener malerischer Haltung zu einer ächt künstlerischen Wirkung gesteigert. — Ebers, in Breslau wohnend, aber in Düsseldorf gebildet, giebt uns ebenfalls Bilder des Seelebens, die durch ihre gehaltene Energie ihren Eindruck nicht verfehlen. Ein grösseres Bild stellt eine Emeute auf einer Brigg dar. Es ist eine Darstellung voll rüstigen, sprechenden Lebens, den trefflichsten Kapiteln in den Erzählungen eines Cooper vergleichbar. Fehlt es dem Bilde in Etwas an künstlerischer Totalität, so entschädigt es uns dafür doch durch die anschauliche Bestimmtheit, mit der der Gegenstand vorgetragen ist, und durch die glückliche Wahl des Momentes, der, als Gipfelpunkt des bedrohlichen Ereignisses, zugleich das Vorher und Nachher klar überschauen lässt. Zwei andere Bilder, „hohe See“ und „stille See,“ sind Gegenstücke. In dem einen sehen wir den alten Schiffer mit seinem Sohn in der Barke, die Sturzwellen mit sichrer Kraft durchschneidend, in dem andern die Schifferin mit den spielenden Kindern am Ufer.

Auch andere, bisher noch minder bekannte Talente, wie z. B. J. G. Meyer und Fr. Richter, haben Ansprechendes im einfachen Genre geliefert. Eins von diesen Talenten aber erhebt sich in dem einen seiner Bilder plötzlich wiederum zu einer ungewöhnlichen, glänzenden Höhe. Dies ist A. Tidemand, ein Norweger von Geburt. Das Bild, von dem ich sprechen will, heisst im Katalog: „die Zangianer, norwegische Sektirer.“ Es hat ziemlich ansehnliche Dimensionen. Wir sehen das Innere eines norwegischen Blockhauses vor uns, das statt Fensters nur eine Oeffnung im Dache hat, durch welche zugleich der Rauch des Heerdes abzieht. Eine Anzahl von Landleuten ist versammelt, Männer verschiedenen Alters, Frauen und Kinder, sitzend und stehend; in ihrer Mitte steht einer auf einem Stuhle, ein Buch in der Hand, der, wie es scheint, das Amt des Predigers übernommen hat; seitwärts liegt ein Kranker im Bett, Andere treten im Hintergrunde ein. Wir fühlen uns hier zunächst in durchaus abgeschlossene volksthümliche Verhältnisse versetzt. Die dargestellte Lokalität, die innere Einrichtung und Ausstattung des Raumes mit ihrem naiven Comfort spricht dies entschieden aus, noch mehr die Tracht, die Körperbildung, die Physiognomie dieser Personen. Wir sehen es ihnen an, dass sie ihr Leben im Kampf mit einer eisernen Natur zubringen und sich selbst dadurch gestählt haben. Es sind Gestalten, wie die des grossen nordischen Meisters, der unsrer Erinnerung unvergesslich vorschweben wird, — ich meine Thorwaldsen. Hier aber vereint sie ein tiefes geistiges Bedürfniss; sie haben sich in gemeinsamer ernster Sammlung die Geheimnisse des Daseins, soweit die Tragkraft ihrer Gedanken reicht, klar zu machen. Der Ernst ist all diesen Gesichtern aufgedrückt; seine schönste Läuterung aber findet er in dem Gesichte des jungen bäuerlichen Mannes, der den Stuhl bestiegen hat. Ein Anflug von Schwärmerei giebt diesem Kopfe das Gepräge einer höheren Erweckung; wir glauben an den Beruf, der ihm hier unter den Genossen zu Theil geworden. Die Composition des Bildes ordnet sich schlicht, in verständlichster Weise. Für die malerische Gesammthaltung wirkt das von oben voll hereinfallende Licht, das sich zunächst dem emporziehenden Rauche mittheilt und durch ihn eine eigene silberne Färbung annimmt, in ungemein glücklicher Weise. Die Köpfe erscheinen in dieser Beleuchtung doppelt prägnant und ausdrucksvoll, das Ganze gewinnt dadurch ungesucht die entschiedenste Wirkung. Nur der Tiefe des Bildes fehlt es noch etwas an Luft; die hier, im Hell-

dunkel, befindlichen Gestalten erscheinen noch etwas flach. Der Künstler, dessen Name uns seither unbekannt war, ist mit diesem Bilde, das zu den Glanzpunkten unsrer Ausstellung gehört und sich eines nicht ermüdenden Beifalls erfreut, plötzlich in die Reihe der Meister unsrer Zeit eingetreten: — möge er die Kraft besitzen, diese Stelle zu behaupten und seine Meisterschaft immer fester und sicherer zu gründen! Denn nach so vielen schmerzlichen Erscheinungen schnell verwelkten Ruhmes mag auch auf dies schöne Bild noch keine unbedingt gesicherte Zukunft gegründet werden. Auch erweisen sich ein Paar andre kleinere Genrebilder von der Hand des jungen Norwegers zwar als erfreuliche, aber doch bei weitem nicht so bedeutende Leistungen. Möge er sich nach jenem glänzenden Wurfe nicht zu schnell sicher dünken!

Noch von ein Paar andern Genremalern Düsseldorfs habe ich zu sprechen. Der eine ist Hasenclever, der uns wieder einige von seinen absonderlichen Charakterbildern gesandt hat. Das bedeutendere von diesen stellt das Innere eines Weinkellers dar. Eine reiche Gesellschaft von älteren und jüngeren Männern, sehr würdige Herren, ehrbare Geschäftsmänner und lockere Bonvivants durcheinander, hat zwischen den Stückfässern Platz genommen und ist, ein Jeder auf seine Manier, beschäftigt, irgend ein besonderes Gewächs zu proben. Das Licht des Küfners erhellt diese trauliche Runde, während einerseits die Treppe herab, auf der Einer mit sehr unsichern Schritten emporwankt, andrerseits durch das Kellerfenster, unter dem ein Paar, unbekümmert um das ernste Studium der Uebrigen, Brüderschaft trinken, ein Schimmer des Tageslichtes einfällt. Das Bild hat durchweg eine frappante Lebendigkeit und zugleich, bei jenen verschiedenartigen Lichteffekten, eine interessante und vortrefflich durchgeführte malerische Haltung. Wir sehen dem Geschäft der Versammelten mit stiller Freude zu, aber — wir halten es bei allen Vorzügen des Bildes doch nicht lange aus. All dies Gesichterschneiden, rechts und links und vorn und hinten, will gar nicht aufhören; wir fühlen uns unheimlich; wir meinen zuletzt, wir befänden uns gar in einem Irrenhause. Es ist ein eigen Ding mit dem Humor in der Kunst; ich glaube, er bedarf einer sehr gehaltvollen Unterlage. — Auf eine andre Weise unheimlich wirkt auf mich C. Hübner mit seinen Tendenzbildern. Diesmal haben wir von ihm ein grosses Gemälde, „die Auspfändung.“ Es ist das Innere des Hauses einer armen Familie, deren Physiognomie es aufs deutlichste erkennen lässt, dass sie ohne Verschulden in die bitterste Dürftigkeit versunken ist. Schergen der Gerechtigkeit wühlen die Winkel des Hauses durch, den Armen die letzten Habseligkeiten abzupfänden; ihr Chef ist ein meisterhaftes Musterbild eiskalten mephistophelischen Hohnes. Das Bild ist durchweg gediegen und mit schlagender Lebendigkeit gemalt; aber gerade darum ist es doppelt entsetzlich und es kostet mich starke Ueberwindung, hier nicht schneller darüber hinzugehen, als ich es thue. Ist das, trotz dieses meisterlichen Pinsels, noch Kunst? kann ein Werk, das die jammervollste Zerrissenheit menschlichen Daseins mit geflissentlicher Vermeidung alles irgendwie tragischen Confliktes zum Gegenstande hat, noch den Anspruch machen, uns zu kräftigen, zu erbauen, uns über das Gemeine zu erheben? Das war freilich auch wohl nicht die Absicht des Künstlers; er wollte uns vielleicht unmittelbar die geheimen Abgründe des Elends darlegen und zur Abhülfe auffordern. Dazu aber genügt ein

einfaches, aus dem Herzen gesprochenes Wort, dazu gehen wir in die Hütten der Armen, dazu verbinden wir uns in Vereinen, die kleinen Mittel des Einzelnen zur grösseren Gesammtwirkung zusammenzutragen: dazu brauchen wir keine Bilder, und thöricht wäre es, unser Geld, das für die Armen bestimmt ist, für solche Darstellungen hinzuwerfen. Wir sind hier übrigens bei dem äussersten Extrem des Realismus in der Kunst angelangt, und wir finden, dass er in solcher Anwendung wieder auf dem schönsten Wege ist, ausserkünstlerischen Zwecken ebenso gehorsam zu dienen, wie es jene conventionelle Symbolik in ihrer Weise thut. — Ein nicht geringes, obgleich minder entwickeltes Talent unter den Berlinern, das ich im Vorigen anzuführen vergessen, L. Bendix, liebt auch diese Sorte von Tendenzmalerei und hat zu der diesjährigen Ausstellung ebenfalls eine Auspfändung geliefert.

Hieran reiht sich ein Bild von G. Flüggen in München, das jedoch den tendenziösen Charakter zu einer höheren, poetisch-dramatischen Entwickelung zu steigern sucht. Es ist die Darstellung der Jesuiten als Erbschleicher, die Ihnen aus einem ausführlichen Berichte des Kunstblattes [1]) schon bekannt sein wird. Dieser Bericht macht eine nähere Schilderung meinerseits überflüssig. Doch bin ich leider genöthigt, die am Schlusse desselben enthaltene Prophezeihung, dass das Bild auf der hiesigen Ausstellung zuverlässig eine grosse Bewegung verursachen werde, als nicht eingetroffen zu bezeichnen. Man hat hier wohl das Geistreiche der Composition anerkannt, wäre indess durch eine andre Durchführung mehr befriedigt gewesen. Schon das wollte nicht ganz gefallen, dass, während Eugen Sue in seinem ewigen Juden doch nur einen Pater Rodin gezeichnet und neben demselben zugleich sehr abweichende Ideale jesuitischer Meisterschaft aufgestellt hat, hier nebeneinander und nur durch geringe Modificationen verschieden, drei Rodins erscheinen. Dann vermisste man die eigentliche malerische Durchbildung, die man allenfalls in den Nebendingen gelten liess, während man in den Hauptsachen, in den Personen und zumal in der Carnation, mehr das trockene Farbenmaterial als lebende Erscheinungen in Luft und Licht vor sich sah.

Ich erwähne dabei zugleich noch ein Paar andrer Bilder, die aus München zu uns gekommen sind und die ich nicht füglich übergehen darf: ein sauber gemaltes Bild von Lotze, ein Tyroler Hirtenmädchen mit ihrer Heerde; ein Bild von A. Adam, Pferde und getödtetes Wild vor einem Jagdschlosse, das, wie der Name des Künstlers nicht anders erwarten liess, in den Thieren vortrefflich, aber von etwas nüchterner Gesammtwirkung ist; und ein Paar Bilder aus dem italienischen Volksleben von J. A. Klein, der uns indess in seinen bekannten Radirungen ungleich lieber ist, als in seinen, alles malerischen Tones entbehrenden Gemälden.

Schliesslich habe ich Ihnen hier, für diese Uebersicht der deutschen Leistungen in figürlicher Darstellung, noch einige Gemälde zu nennen, die uns aus dem Auslande, aber ebenfalls von deutschen Künstlern, zugesandt sind. Dahin gehören zunächst zwei merkwürdige Gemälde von in Rom lebenden Künstlerinnen. Das eine, „eine unbekleidete weibliche Figur in Weinreben", wie der Katalog sagt, rührt von Frau Steinhäuser (ich glaube, der Frau des Bildhauers) her. Der leicht dekorirte

[1]) 1848, No. 17.

Rahmen giebt eine nähere Andeutung über das Wesen dieser Gestalt, indem wir oberwärts und unterwärts die Inschriften lesen:

Sonnenstrahlengetaufte.
Rebengeländerentsprossene.

Es ist ohne Zweifel der Genius des Rebenstockes, der sich hier, man sieht nicht recht wie, aus den Aesten und Blättern erhebt. Es ist ein weibliches Wesen von zartem Schmelz in der Carnation, das Haupt mit Trauben gekrönt; sie neigt das Haupt auf die Hände, die sie, wie in sich zurückgezogen, zusammengelegt hat, und blickt in phantastischem Reize zum Beschauer heraus. Es ist ein unverkennbares poetisches Element darin, das zugleich seinen künstlerischen Ausdruck gefunden hat, und doch — — Wozu indess diese fortgesetzten Bedenklichkeiten und Grämeleien! Würde uns eine ganze Gallerie solcher „fleurs animées" in Lebensgrösse geboten, dann möchte man allenfalls ein Recht haben, mit dem Kopfe zu schütteln. Freuen wir uns bei dem einen Bilde immerhin des schönen poetischen Reizes. — Das andre Bild, „Campagnuola mit ihrem Kinde", ist von Elisa Baumann-Jerichow eingesandt. Der Name dieser Künstlerin ist uns von früheren Leistungen her im guten Gedächtniss; wir hatten damals die männliche Kühnheit und Derbheit der Hand fast angestaunt: jetzt sehen wir dies Streben zur schönsten, sichersten Meisterschaft ausgebildet. Es ist eine sehr einfache Composition. Auf einem dürftigen Strohlager liegt ein nacktes Kind, und die Mutter, ein Weib aus der Umgegend Roms, sitzt davor und neigt sich zu dem Kinde, es auf die Arme zu nehmen. Die Verhältnisse sind die der Lebensgrösse. Aber welch ein tiefer Gehalt ist in dieser Aufgabe zur Erscheinung gekommen, und mit wie gediegener Kraft ist dies geschehen! Der Knabe, der sich von dem mütterlichen Blicke getroffen fühlt, jauchzt ihr, ob auch noch unfähig zu jeder selbständigen Bewegung, in heller Lust entgegen, während sie, mit inniger stiller Liebe auf diesem Ausdrucke jubelnden Lebens weilt. Es ist ein Weib von hoher Schönheit der Züge, die auch das mühsame Ringen um die kleinen Lebensbedürfnisse, der Einfluss von Sonne und Wetter, die die Haut tief gebräunt haben, nicht zu verwischen vermochte. Das stille Wonnegefühl der mütterlichen Pflicht, trotz aller Noth und Sorge, der Wechselaustausch der Liebe zwischen Mutter und Kind, ist in diesem Bilde in überaus anziehender Weise zur Darstellung gebracht. Dabei ist Alles in freier, breiter, pastoser Weise, aufs Sicherste und Greifbarste, belebt und zugleich zu einer so energischen und tiefen malerischen Gesammtwirkung verschmolzen, dass wir das Bild nur einem Spagnoletto, einem Murillo zur Seite stellen möchten. Es giebt beiläufig bemerkt, in der Behandlung kaum etwas Verschiedneres als dies Bild und die kleinen Cabinetstücke von Meyerheim, und doch stimmt es mit ihnen in dem eigentlichen Gehalte und in der Wirkung, die sie hervorbringen, wundersam überein.

Aus Paris hat unser Landsmann Bouterweck uns ein Bild mittlerer Grösse zugeschickt, die „Taufe des Kämmerers der Mohrenkönigin." Das Bild zeigt eine Hinneigung zu dem Style von Ingres, vor dem die Franzosen, wie Sie wissen, wegen seiner Stylstrenge eine grosse Ehrfurcht haben, ohne sich doch eben sonderlich durch sein Beispiel von allen möglichen Styllosigkeiten abhalten zu lassen. Es ist aber eben französi-

scher Styl, den wir bei Ingres finden, d. h. ein gewisses kühl rationalistisches Princip, von dem man wohl sagen kann, dass es schon bei Poussin sehr lebhaft zur Geltung gekommen war. Diese Kühlheit sehen wir denn auch in der Bouterweck'schen Arbeit vor uns, zumal in der Hauptgruppe, welche uns desshalb trotz der sorgfältigen Durchbildung nicht völlig anmuthen will, während sie in den Nebenfiguren, dem Gefolge des Kämmerers, zu einer eigenthümlichen Frische und Helligkeit des Charakters (ich meine besonders: des sittlichen Charakters, in dem wir selbst eine Annäherung an griechische Naivetät und Bestimmtheit finden,) sich steigert. — Wesentlich verschieden hievon sind zwei Bilder von Martersteig aus Weimar, der, früher in Düsseldorf gebildet, seine späteren Studien, soviel ich weiss, unter Delaroche in Paris gemacht und sich dort bis jetzt aufgehalten hat. Martersteig ist aber nicht bei der Richtung Delaroche's stehen geblieben und überhaupt nicht als ein irgend einseitiger Anhänger der Franzosen zu betrachten; er hat sich vielmehr — wenigstens sagen das seine neusten Bilder, die sich auf der Ausstellung befinden — die tüchtigen Coloristen unter den Franzosen den Weg zu den Venetianern weisen lassen und sucht von dem Grunde aus, auf welchem die letzteren stehen, das Leben zu erfassen. Es sind zwei Bilder von ziemlich bedeutendem länglichem Format, beide sehr figurenreich. Das eine (mit dem Datum 1847) hat den Reichstag zu Worms und zwar die Rede Luthers vor dem Kaiser und den versammelten Reichsfürsten, das andre (1848 bezeichnet) das Concil zu Constanz, und zwar den Moment, wo der Geleitbrief, den Huss erhalten hatte, von der empörten Priesterschaft zerrissen wird, zum Gegenstande. Beides sind Darstellungen von Versammlungen bedeutender Persönlichkeiten, die erste ruhiger, mit sicherm Einhalten des Ceremoniels und der Etikette, die zweite unruhiger und leidenschaftlicher bewegt. Bei beiden Bildern kam es darauf an, theils die einzelnen Persönlichkeiten scharf und charakteristisch zu bezeichnen, theils ihre Vereinigung durch malerische Totalwirkung, je nach den Gesetzen beider Compositionen (der ruhigen und der bewegten Versammlung) auch im künstlerischen Sinne hervortreten zu lassen. Der Künstler hat das Wesentliche dieser Erfordernisse im Allgemeinen vortrefflich erreicht. Ueberall ist das Individuelle bis in seine einzelnen Besonderheiten empfunden und auf markige Weise ausgeprägt, überall erscheint es zugleich als Theil eines grösseren Ganzen, je nachdem dasselbe einerseits in fester Gebundenheit, andrerseits in der Zerstreuung in einer Reihe von Gruppen seine Geltung hat. Die ganze malerische Behandlung bewegt sich, wie schon angedeutet, in derjenigen Richtung, welche in der Blüthezeit der venetianischen Schule ihren Ausdruck gefunden hat; es sind dieselben vollen, tiefen, aushaltenden Töne, derselbe Schimmer eines lichten Helldunkels, dasselbe stylistische Bewusstsein, das die Freiheit des Individuellen in dem Rhythmus des Ganzen so glücklich zu wahren weiss und daher das sicherste Fundament zu einer eigentlichen Geschichtsmalerei bildet. Ich musste nur bedauern, dass der Luther auf dem einen Bilde körperlich nicht sicher genug und geistig nicht bedeutend genug erscheint, und dass das Streben nach prägnanter Individualisirung auf dem Bilde des Huss zu einer Anzahl verwunderlicher Physiognomieen geführt hat, die ein wenig nach künstlerischem Eigenwillen schmecken; hier mag eine wirkliche Klippe für den Künstler liegen; wenigstens entsinne ich mich eines grossen Bildes aus der Geschichte des Herzogs Bernhard von Weimar, das er vor mehreren Jahren

ausgestellt hatte und auf dem in ähnlicher Richtung und bei noch mangelhafter Kraft, ein manieristisch barockes Wesen zu Tage gekommen war. Indess wird Martersteig dergleichen bei irgend nachhaltigem Willen, zu dem er nach dem Zeugniss seiner neueren und neusten Werke alle Befähigung hat, leicht vermeiden können. Möge ihm die Gegenwart nur mit grossen Aufgaben zur Darstellung vaterländischer Geschichte entgegenkommen! Wenn Einer, so wird er hierin das, was die Zeit verlangt, in meisterlicher Weise durchzuführen wissen.

Wir wenden uns nunmehr zu den Richtungen und den hervorstechendsten Leistungen deutscher Landschaftsmalerei, soweit uns die diesmalige Ausstellung davon eine Anschauung gewährt. Wir haben es hier wieder mit den beiden Hauptpunkten Berlin und Düsseldorf zu thun, denen sich das Uebrige, was Aufmerksamkeit verdient, ungesucht anreiht. Die Schulen beider Orte entsprechen zugleich den beiden Hauptrichtungen der landschaftlichen Kunst, die man wohl als die classische und die romantische bezeichnet und von denen die erstere, bei welcher die Form und die Farbe die Hauptsache ist, unmittelbar, die zweite, bei welcher es im Wesentlichen auf Ton und Stimmung ankommt, mittelbar, durch das Heranziehen dichterischer Elemente, auf das Gefühl wirkt. Ich will hiemit aber nur gesagt haben, dass die Hauptvertreter der einen und der andern Richtung an dem einen und dem andern Orte zu Hause sind oder dort ihre Bildung empfangen haben, während natürlich der heutige Wechselaustausch der künstlerischen Richtung bei der individuellen Freiheit des Schaffens mancherlei Ausnahmen zur Folge haben musste.

In Berlin also, wie ich die Sache auffasse, herrscht die classische Richtung der Landschaft vor. Zur Bezeichnung derselben mögen unter den Bildern der Ausstellung zunächst ein Paar italienische Landschaften von E. Agricola, einem in Rom lebenden Berliner, genannt werden, die sich, ohne besonders hervorragende Eigenthümlichkeit, der Art und Weise, wie besonders Catel aus Berlin diese Richtung aus- und den jüngeren Künstlern vorgebildet hatte, anschliessen. — Hauptvertreter derselben in Berlin war bisher W. Schirmer. Der Katalog führt auch diesmal verschiedene Bilder italienischen Lokals von ihm auf; doch habe ich davon nur eins aufgefunden, eine Ansicht der Fontana di Trevi zu Rom, die einen etwas äusserlich conventionellen Eindruck macht. — Schirmer's Stelle wird für die gegenwärtige Ausstellung durch seinen ehemaligen Schüler Behrendsen, der als Lehrer an die neuerrichtete Königsberger Akademie gegangen ist, eingenommen. Ein kleineres Bild von Behrendsen, eine Partie am Hallstädter See, zeichnet sich durch eigenthümlich feine, vornehme Behandlung aus. Ein grösseres Bild, „Gegend bei Conegliano am südlichen Abhange der venetianischen Alpen", eröffnet uns einen Blick über ein grossartig bewegtes Terrain, bis zum Busen des Meeres und fernen Gebirgszügen, Alles übergossen und durchleuchtet von dem Glanz der Frühsonne, und von wundersamem Farbenschimmer in den Gründen erfüllt. Es ist ein Bild höchster landschaftlicher Pracht, die mit sicherer Herrschaft über die Darstellungsmittel uns vorgelegt wird. Doch dünkt es mich, dass der Künstler in dem Zusammenstellen brillanter und effektvoller Gegensätze schon um einen Schritt zu weit gegangen ist; ich meine, ein mehr abgewogenes Maass hierin würde der harmonischen Gesammtwirkung nur förderlich gewesen sein. Jedenfalls steht er hier schon an der äussersten Grenze der eingeschlagenen Richtung. Uebrigens aber mag

die etwas disharmonische Wirkung auch durch einen äusserlichen Umstand verstärkt worden sein, nemlich durch den glänzenden Goldrahmen, der nicht dazu dient, den Farbenglanz des Bildes abzuschliessen und dadurch zu sänftigen. Ich finde, dass überhaupt heutiges Tages mit Goldrahmen viel überflüssiger Gebrauch, auch viel Missbrauch getrieben wird. Möchten es doch endlich die Künstler einsehen, dass nur gewisse Farbenstimmungen durch diese Goldumfassung wesentlich gehoben werden, dass andre sich dagegen völlig neutral verhalten, wieder andre aber dadurch, wie durch irgend eine giftige Säure, geradehin zersetzt werden! Ein schwärzlich-brauner, angemessen gebildeter Rahmen würde das Bild von Behrendsen unendlich heben.

Bei Biermann hat die classische Richtung insgemein ein mehr dekorationsmässiges Gepräge. Eine winterliche Ansicht der Maximuskapelle in Salzburg, die er uns diesmal vorgeführt, will nicht sonderlich befriedigen; das Bild hat fast den Anschein eines nur angetuschten Kartons. — Graeb weiss das Element der Dekoration zur glänzenden dioramenartigen Pracht zu steigern. Eine grosse Ansicht von Palermo, die er ausgestellt, giebt einen Ueberblick über die Stadt, die zur Hälfte in glühender Abendsonne liegt, während die vordere Hälfte schon mit nächtlichem Schatten bedeckt ist. Die Schattenlinie geht horizontal durch das Bild; wir meinen, wenn wir länger darauf hinblicken, sie sich leise mehr und mehr erheben zu sehen. Vielleicht lag ein solcher Effekt, den die wirklichen Dioramen freilich wohlfeiler und schlagender zu erreichen wissen, in der Absicht des Künstlers. Trotzdem aber ist das Bild mit Meisterschaft und besonders in den Fernen mit feinem Gefühl gemalt. — Andre versuchen Aehnliches, aber mit schwächeren Kräften.

Eichhorn malt in der Regel griechische Gegenden und hat uns deren auch diesmal vorgeführt. Er liebt kühle, um nicht zu sagen: kalte Töne, hat aber Sinn für das plastische Gefüge einer grossartigen Terrainbildung und weiss uns die mächtigen Formen der griechischen Natur gelegentlich in ansprechenden, ernst gehaltenen Bildern vorzuführen. Ausser den Gemälden solcher Art hat er auch ein Paar römische Stadtprospekte, Ansichten von S. Maria maggiore und des Pantheons, ausgestellt, die in dem fast strengen Ernste des Vortrages ebenfalls nicht ohne Wirkung sind. — Gurlitt (den wir seit einiger Zeit den Unsern zuzählen) hat diesmal ein landschaftliches Bild von bedeutender Dimension gebracht, eine Ansicht des Comersees, bei Fiume-di-late. Man blickt von einem dunkeln, felsigen Vorgrunde, und zur Seite einer Eichenwaldung hin, auf den See hinab, der, sowie die ihn umgebenden Gebirgszüge, in heller Sonnenbeleuchtung daliegt. Gurlitt's plastisch-landschaftliches Talent bewährt sich auch hier in seiner Meisterschaft, zugleich ist die Lichtwirkung mit grosser Schönheit und Energie durchgeführt. Ueberhaupt müssen wir das Ganze als eine grossartig bedeutende Conception anerkennen. Der Vorgrund aber hat, solcher Wirkung gegenüber, nicht Interesse genug (ich meine in der Art und Weise der Behandlung), auch dünkt mich hier die Perspektive, das Hineinrücken der Felspartieen in das Bild, nicht hinlänglich klar. — Max Schmidt hat eine Reihe theils italienischer, theils kleinasiatischer Landschaften ausgestellt. Dies ist ein heiteres, glückliches Talent. Ohne im Allgemeinen auf bedeutende Compositionen auszugehen, sich vielmehr oft mit sehr bescheidenen Motiven begnügend, weiss er ihnen doch dasjenige Behagen aufzudrücken, welches wir an diesem oder jenem

zufälligen Rastorte in südlichen Gegenden mitempfunden haben. M. Schmidt hat etwas von Biermann's dekorationsartiger Weise, er hält sich in der Regel nicht mit sonderlich feiner Durchbildung auf, er strebt noch weniger nach besonders auffälligen Effekten, aber die offne Naivetät seiner Darstellungen spricht stets an. — Noch giebt es allerlei Bilder italienischer, somit classischer Richtung, zum Theil von ansehnlichen Maassen, die ich aber glaube übergehen zu dürfen.

E. Pape führt uns aus der italienischen in die nordische Natur hinüber. Ein Bild von ihm, eine Partie aus dem botanischen Garten in Palermo, möchte etwa mit denen von M. Schmidt zu vergleichen sein, ist aber feiner durchgeführt und fordert schon etwas bestimmter zur Schau auf. Die Darstellung eines schweizerischen Wasserfalls (wie er deren schon auf der vorigen Ausstellung hatte) giebt nicht minder ein, mit meisterlicher Präcision auf die Schau berechnetes Bild, was, wie Sie sich aus unsrer jungen Zeit erinnern werden, bei den vormals vielgemalten Wasserfällen in der Regel die künstlerische Absicht zu sein pflegt. Eine Ansicht des Grindelwald-Gletschers, ebenfalls von Pape, enthält die ebenso meisterlich und überzeugend vorgetragene und zugleich künstlerisch zusammengehaltene Darstellung der merkwürdigsten Naturbildung. Ich entsinne mich nicht, je einen Gletscher mit solcher innerlichen Wahrheit gemalt gesehen zu haben. — Triebel hat einige süddeutsche Ansichten geliefert, die in der etwas vornehmen Behandlungsart auch noch die Verwandtschaft mit jener classischen Richtung bezeugen. Andre seiner Bilder aber, und namentlich eine vortreffliche grosse Eichenlandschaft, führen schon ganz in den Charakter und das Wesen der Heimat ein, bei der die classischen Elemente dem Eindrucke der Stimmung zumeist weichen müssen. — Heinrich Krüger (in Salzwedel) ist in seinen Landschaften völlig norddeutsch, aber doch möchte ich sagen, dass auch in diesen, im Allgemeinen trefflichen Bildern, und besonders in ihrer Farbenwirkung, ein Element von Schaustellung sich geltend macht, welche die heimische Gefühlsweise wieder nicht ganz zur vollen Geltung kommen lässt. — Hilgers, aus Düsseldorf nach Berlin übergesiedelt, hat feine romantische Landschaftstöne von dort mitgebracht, trägt sie indess in einer Weise vor, dass das alte Band doch schon in etwas gelöst erscheint. In seinen Bildern geht übrigens ein eigenthümlich liebenswürdiger Charakter hindurch. Das bedeutendste und von aller künstlerischen Absichtlichkeit freiste ist diesmal ein grösseres Bild von ihm, eine Ansicht des Ilsethals im Regenwetter.

Einige unsrer Landschaftsmaler haben sich vorzugsweise und mit Geschick der Darstellung der tropischen Natur zugewandt. Ed. Hildebrandt steht unter diesen voran. Ein von ihm gemaltes brasilianisches Bild, „A Gloria (Rio de Janeiro)", wo man von einer Höhe mit Palmen auf Stadt und Küsten, Meer und Inseln hinabblickt, ist eine höchst meisterhafte Darstellung der reichen, von der Glanzsonne des Südens überstrahlten Gegend. Die Glanztöne des Bildes sind zugleich in gediegenster Harmonie zusammengehalten. E. Hildebrandt verschmäht aber auch das direkt Entgegengesetzte nicht. Ein nordischer Schneewald mit armen Holzsammlern, den er ebenfalls ausgestellt, hat die Verdienste einer nicht minder sichern Palette; der Künstler ist aber doch nicht mit demselben lebendigen Gefühle, wie bei jenem Bilde, bei der Arbeit gewesen. — Bellermann bringt uns, wie schon früher, interessante Tagebuchblätter aus seinen südamerikanischen Reisen. Es sind Bilder, die in eigentlich

künstlerischer Beziehung nicht eben ausserordentliche Vorzüge besitzen, die wir aber ebenso gern betrachten, wie wir guten Reiseschilderungen aus jenen Gegenden mit Vergnügen folgen. — Andre, auch ausserhalb Berlins, haben es diesmal besonders auf Aegypten abgesehen. Es ist aber nicht nöthig von diesen Leistungen im Einzelnen zu sprechen.

Unter den hiesigen Seestücken begnüge ich mich die von Brendel und E. Schmidt hervorzuheben. — Unter den Architekturmalern nenne ich Gärtner in seiner so bescheidenen, wie sorgfältigen, ob auch nüchternen Weise (Rathhaus zu Breslau), P. Gropius mit mehr dekorationsmässig aufgefassten italienischen Architekturen, Hasenpflug (in Halberstadt) mit einem zierlich winterlichen Kreuzgangsbilde in seiner beliebten und liebenswürdigen Art, und Gemmel (in Königsberg) mit Architekturen eigner Composition, bei denen eine höhere malerische Wirkung mit Glück angestrebt ist und auch wohl erreicht wäre, fände sich der Künstler nicht durch ein gewisses wolliges Wesen im Vortrage in etwas behindert.

Unter den Landschaftsmalern von Düsseldorf steht Lessing (der diesmal nichts von Arbeiten im Fache der Historienmalerei eingesandt hat) voran. Wir haben von ihm auf der Ausstellung eine ungemein schöne, meisterlich bedeutende Landschaft. Es ist ein ernster Herbstabend; der Himmel ist kühl, die Sonne schon hinter eine, in fester Form lagernde Wolkenschicht hinabgesunken. Wir sehen ein stilles Thal mit Hügelreihen auf den Seiten empor; ein Bach fliesst mitten hindurch; einzelne Eichen stehen zu den Seiten, von den letzten abendlichen Lichtern angeglänzt. Es ist ein Ernst, eine Stille in dem Bilde, die unser Gemüth unwillkürlich nach sich zieht. Wie mit schwermüthigen Dichterworten, die doch aus dem Grunde in sich beruhigter Weisheit emportauchen, spricht das Bild zu uns. Aber wenn ich dasselbe als dichterisch bezeichne, so soll damit doch keineswegs gesagt sein, dass es zugleich (wie oft sonst genug das Dichterische in der Kunst) einen Mangel an künstlerischer Kraft in sich schliesse; vielmehr steht Alles in fester Realität vor uns, in einer Energie der Farbe und des Tons, die schon sinnlich die entschiedenste Wirkung ausübt. Das Bild ist diesmal das Meisterwerk unter denen, welche vorzugsweise dem Gebiete der Stimmung, der romantischen Richtung (falls ich dies gegenwärtig etwas verpönte Wort noch einmal gebrauchen darf) angehören.

Zwei in sich ziemlich verschiedene Bilder schliessen sich zunächst an. Das eine ist eine Abendlandschaft von W. Klein, ein Hügelterrain, über welches man hinabblickt, im Mittelgrunde ein Schloss auf der Höhe; die Luft von heftigem Regen durchsaust, welcher von der sinkenden Sonne, die ein Gewölk gegenüber verdeckt, wie mit goldigem Schimmer erfüllt wird; im Vorgrund ein einsamer Reiter, der gegen Wind und Regen ankämpft. Auch dies Bild, bei schönem Gesammtvortrage, ist ächt poetisch; es gemahnt uns wie das Terrain irgend einer anziehenden Erzählung, etwa einer von Eichendorffs reizenden Novellen. — Das zweite Bild ist von A. Weber, eine Landschaft nach dem Regen, buschige Eichen im Vorgrund, rechts, neben niedrigen Hügeln hin, ein Weg nach einem schlichten Dörfchen. Das Bild übt durch die kühle Frische, die darin weht, und durch die ungemein harmonische Gesammtwirkung, einen sehr wohlthuenden Eindruck aus. Ich möchte es in gewisser Beziehung einem Hobbema vergleichen. — Andre der zur Ausstellung gekommenen Landschaftsbilder haben, ohne tiefere poetische Absicht, die einfachen Formen der heimi-

schen Natur zum Motiv der Darstellung genommen, die dann ebenso von selbst zu dem Vorherrschen der Stimmung führen, wie die Formen der südlichen Natur zur classischen Behandlungweise. Dahin gehören Schulten, Portmann, Fr. und W. Hülser, de Leuw u. A. m., während bei Heunert sich gleichzeitig ein etwas abweichendes, fein conventionelles Element in der Behandlung geltend macht, Scheuren sein schönes Talent etwas manieristische Wege gehen lässt, ähnlich auch Scheins, und Hengsbach sich schon den grossartigeren Formen der Alpennatur zuwendet. — Adloff, Mevius, Pulian haben Hafensprospekte und andre Architekturansichten, ebenfalls wiederum in schlichter nordischer Vortragsweise, geliefert.

Die Düsseldorfer Landschaftsmalerei steht in alledem der alten holländischen Landschaftsschule parallel. Und wie die letztere ihre merkwürdige, zu sehr eigenthümlichen Resultaten führende Abzweigung zu den Formen der norwegischen Natur hat, so ist es, wenigstens für diesmal, auch bei jener der Fall. So hat uns zunächst A. Leu eine interessante norwegische Landschaft geliefert, den Einblick in irgend einen der Fiords, der von mächtigen Felshöhen umkränzt wird. Es ist ein kaltes Wetter, noch vor der Mitte des Jahres, Sommer und Winter liegen noch im Streit, unten ist es grün, aber die Berge sind, ziemlich tief hinab, noch mit frischgefallenem Schnee bedeckt. Das Bild zeigt eine sehr feine Plastik in der Durchbildung des gebirgigen Terrains, kühlglänzende Farben an Höhen und Lüften und in dem umschlossenen Wasser, überhaupt eine feine Berechnung in der Farbenwirkung, die allerdings wohl (wie bei jenem Bilde von Behrendsen) um einen Schritt zu weit geht, die aber gewiss auch hier viel weniger auffällig sein würde, brächte nicht der Goldrahmen wieder die störendste Disharmonie hinein. Es ist natürlich ein Bild, das wesentlich der classischen Richtung zugezählt werden muss. — Dieselbe landschaftliche Ansicht, wie es scheint, enthält ein Bild von G. Saal, in dem wir aber den entgegengesetzten Farbeneffekt, eine Beleuchtung durch die untergehende Gluthsonne, die die Felsen und Berge roth färbt, finden. Das Bild hat nicht die feineren Vorzüge des von Leu, ist aber doch nicht ohne eigenthümliches Interesse. Weniger bedeutend in künstlerischer Beziehung ist ein Schnee- und Eisbild, eine Ansicht des Snehättans, des höchsten Berges in Norwegen. — Bei weitem aber das gediegenste Bild dieser Art, wiederum eine der Zierden der Ausstellung, ist ein Gemälde von H. Gude, einem gebornen Norweger, der in Düsseldorf lebt. Es ist ein norwegisches Hochgebirge; eine öde Klippe in der Mitte, in deren Mitte sich ein kleiner See gebildet hat, links jäh abschiessend, rechts in Felsblöcken, gegen die sich braune Haide hinzieht, fortgesetzt. Ein Rudel von Rennthieren erscheint am Rande der Klippe. In der Ferne lagert eine lange Kette von Schneebergen. Gegen die helle durchsichtige Luft ziehen von der rechten Seite Regenwolken heran, zwischen denen die Strahlen der Sonne vorbrechen. Es ist ein Bild der hohen Einsamkeit der Natur, die auf den Klippenhöhen der Berge wie am Strande der See zu uns spricht; aber es ist kühl und hell und frisch dort oben, und wie wir das Bild länger betrachten, wird auch uns weit und kühn zu Muthe. Es ist eine meisterliche Kraft der Darstellung in dem Bilde, eine feste besonnene Harmonie in diesen Tönen; es steht uns als ein schlichtes, anspruchloses Werk gegenüber, und wenn wir uns einmal seiner Stimme hingegeben haben, zieht es uns an sich, wie der Hauch

der Berge des Hochlandes selbst, und bei jedem Besuch der Ausstellung ist es uns mehr werth geworden.

Noch sind unter den Düsseldorfer Landschaftsbildern zwei grosse Gemälde des dortigen J. W. Schirmer anzuführen. Schirmer's Verhältniss zu der Düsseldorfer Schule ist meines Erachtens ein sehr merkwürdiges und eigenthümliches Phänomen und giebt recht deutlich zu erkennen, wie dasjenige, was in den allgemeinen Stimmungen und Bedürfnissen der Zeit liegt, zum Durchbruch und zur Entfaltung kommen muss und auch durch die einflussreichste Persönlichkeit nicht zurückgehalten wird. Schirmer ist der Lehrer der Landschaftsmalerei an der Düsseldorfer Akademie und hat demnach den sämmtlichen jungen Kräften der Schule, die sich diesem Fache widmen, die Bahnen zu weisen, auf denen sie sich bewegen sollen; aber sie folgen, wenigstens der bei weitem überwiegenden Mehrzahl nach, nicht derjenigen Richtung, die sich, wenigstens schon seit längeren Jahren, in seinen Bildern ausspricht, sondern vielmehr derjenigen, als deren Haupt wir Lessing bezeichnen müssen, obgleich Lessing nichts mit der Akademie zu thun hat und überhaupt nicht Lehrer ist. Schirmer hat sich mit vollster Entschiedenheit der classischen Richtung der Landschaftsmalerei hingegeben, ja seine Bilder sind es, die vor allen auf der gegenwärtigen Ausstellung diese Bezeichnung in Anspruch nehmen. Es sind fein componirte Landschaften im Charakter der italienischen Natur, die eine, breitere, mit einem Wasser in der Mitte, das seitwärts von niedrigem Felsufer und einer Gruppe von Korkeichen, durch welche die Sonnenstrahlen hindurchbrechen, beschattet wird, rechts mit dem Blick ins Freie, — die andre, von höherem Format, mit einem Wassersturz zwischen Felsen und Bäumen und Büschen, die zu beiden Seiten in strotzender südlicher Kraft aufstreben. Beide Bilder folgen ganz dem Style der altitalienischen Landschaftsschule, die man wegen ihres Ernstes wohl als die historische bezeichnet hat; besonders das zweite Bild darf in seinem strengen, markigen Ernst wohl einem Poussin verglichen werden. Doch ist dabei von Nachahmung keine Rede; vielmehr bezeugen beide Bilder durchweg die selbständige meisterliche Schöpferkraft. — Andreas Achenbach würde hier vielleicht noch anzuschliessen sein; doch sind die von ihm im Katalog angekündigten Bilder auf der Ausstellung nicht erschienen. Dagegen ist ein Bild von Oswald Achenbach (ich glaube, einem Bruder des eben genannten berühmteren) zur Ausstellung gekommen, das ebenfalls ein erfreuliches Beispiel dieser classischen Richtung ist. Es ist eine Landschaft aus den „Brinanze" in Oberitalien, die sich sowohl durch grosse Linienführung und tüchtiges Machwerk, wie besonders durch den schönen weichen Duft im Mittelgrund und in der Ferne auszeichnet.

Als Repräsentanten der Stillleben- und der Arabeskenmalerei erlaube ich mir, Ihnen einige Damenarbeiten vorzuführen. Ein Blumen- und Fruchtstück, wo den Blumen und Früchten noch ein Pulverhorn und eine geschossene Ente zugesellt sind, und unterwärts eine kleine Reliefdarstellung angebracht ist, rührt von Frl. Louise Schott in Düsseldorf her. Das Bild ist so fein und lebenvoll in seinen Einzelheiten wie in gediegener Gesammtharmonie durchgeführt und macht es vergessen, dass von dem Hauptmeister dieses Faches, Preyer in Düsseldorf, diesmal trotz des Katalogs kein Gemälde erschienen war; wenigstens vermochten meine spürenden Augen nichts weiter von ihm zu entdecken, als sein eignes sprechendes Portrait, von Hasenclever in ganzer (bekanntlich höchstens 2 Fuss

hoher) Figur gemalt. — Ein Blatt von Frl. Emmeline Humblot in Dresden enthält eine Gruppe von Früchten, in Aquarell auf farbigem Papier gemalt. Die Farbe des Papiers macht den Grund des Bildes aus, welches somit von vornherein der vollen malerischen Selbständigkeit entsagt und mehr nur als Naturstudie gelten will. Aber es ist wenigstens eine so unbedingte, so bis in die letzten Punkte durchgeführte Naturwahrheit darin, dass ich mich kaum entsinne, je etwas Aehnliches der Art gesehen zu haben. — Funfzehn grosse Arabeskenblätter endlich, in Aquarell auf weissem Karton gemalt, bezeichnet der Katalog in Composition und Ausführung als gemeinschaftliche Arbeit von Frl. Louise Kugler und Frl. Albertine v. Hochstetter. Es sind Randverzierungen zu dem Gedicht „Morgenländischer Mythus" von Emanuel Geibel. Das Gedicht ist auf die funfzehn Blätter vertheilt und in seinen einzelnen Abschnitten mit den Randverzierungen umgeben, die aus ornamentistischem Blumen- und Rankenwerk und aus figürlichen Darstellungen bestehen; die letzteren sind theils in das Ornamentwerk verflochten, theils bilden sie selbständige Darstellungen mit landschaftlichem Grunde. Es ist wohl noch etwas Dilettantisches in diesen Arbeiten; doch sind sie mit lebendig poetischem Sinne aufgefasst und zugleich mit einem eigenthümlich feinen Stylgefühle in Formen und Farben durchgeführt.

Von dem Fache der Glasmalerei und dem Zustande, in welchem sich dasselbe bei uns befindet, giebt die Ausstellung nur ein Paar vereinzelte Proben, die aber für das Ganze doch charakteristisch genug sind. Ausser einigen nichtssagenden Stücken kommen hiebei zunächst zwei für den Magdeburger Dom bestimmte figürliche Gemälde, eine bischöfliche und eine kaiserliche Gestalt etwa in Lebensgrösse enthaltend, in Betracht. Einer Beischrift zufolge sind sie, nach Cartons von Teschner, das eine von W. Martin, das andre von F. Ulrich gemalt, während Farben und Brand von Zebger (dem technischen Vorsteher der hiesigen Glasmalereianstalt) herrühren. Die Zeichnung bewegt sich in den conventionellen Formen, die den Styl ersetzen sollen und die man herkömmlichermaassen als Erforderniss der Kirchenmalerei betrachtet; die Malerei besteht aus dem Zusammenstellen glänzend bunter Farben und in der Carnation aus höchst allgemein gehaltener, dürftig glatter Colorirung. Die Arbeiten, die höchstens in das Fach des Kunsthandwerkes einzureihen wären, bestätigen, was ich Ihnen am Schluss meines ersten Briefes über den Betrieb unsrer hiesigen Glasmalerei gesagt habe. — Und doch zeigt ein Christuskopf, den v. Kloeber gemalt und Lüdersdorf gebrannt hat, was auch in diesem Fache zu leisten wäre, wenn die Arbeit eigentlich künstlerischen Händen übertragen würde. Es ist eine Fülle, ein Mark, eine Tiefe, mit einem Wort: eine wahrhaft malerische Behandlung in diesem Bilde, wie ich dergleichen bis jetzt an Glasmalereien nur selten gesehen habe.

Hiemit habe ich Ihnen dargelegt, was mir unter den deutschen Malereien unsrer diesmaligen Ausstellung als besonders beachtenswerth erschienen ist und was sich mir bei Gelegenheit des Einzelnen an besonderen Betrachtungen ergeben hat. Ich habe nun noch von unsern Gästen, den Werken französischer und niederländischer Maler, zu sprechen. Da es mir aber diesmal vornehmlich daran liegt, mich mit Ihnen über das Heimische zu verständigen, so werden Sie mir hoffentlich nicht zürnen, wenn ich über jene etwas schneller hinweggehe.

Doch muss ich zunächst, unter den französischen Arbeiten, bei einem grösseren Bilde von Horace Vernet einige Augenblicke verweilen. Es stellt eine Judith dar, wesentlich verschieden von jenem Bilde der Heldin des alten Testaments, das Vernet vor Jahren gemalt hat und das Ihnen, wenn nicht im Original, so doch aus dem Kupferstich bekannt sein wird. Erschien in letzterem die Vorbereitung zur That, so sehen wir auf dem neueren Bilde die Judith (wie sie auch schon in dem berühmten Gemälde von Cr. Allori dargestellt war) nach vollbrachter That. Sie schreitet eben aus dem Zelte in die Nacht hinaus und lässt mit der Linken das Haupt des erschlagenen Heerführers in den Sack der Dienerin fallen, während das Schwert ihrer Rechten entgleitet. Das Bild wirkt mit ausserordentlicher Gewalt, was, wie ich glaube, im Wesentlichen durch die meisterhafte, völlig individualisirende Charakteristik hervorgebracht wird. Die ganze Erscheinung des Weibes vergegenwärtigt uns die nationellen und die Culturverhältnisse, aus denen eine solche That, und unter solchen Umständen, hervorging. Wir sehen es an dieser Tracht, an diesen Schmuckgeräthen, dass wir uns auf altorientalischem Boden befinden; wir erkennen in dieser Gesichtsbildung ebenso den eigenthümlichen Typus des alten Orients. Aber diese Züge haben in ihrer grossartigen Schönheit zugleich den Ausdruck der gewaltigen Energie, die zu der That befähigte, und zugleich sehen wir, wie in ihnen nunmehr, da die letztere vollbracht ist, Siegesstolz und Blässe des Entschlusses auf eine dämonische Weise sich mischen; wir verstehen das mächtige gottbegeisterte Schweigen, in dem sie ihren Weg wandelt und weiter wandeln wird, bis sie die Thore von Bethulien erreicht hat. Gemalt ist das Bild in seinen Einzelheiten mit grosser Meisterschaft, wie wir es nicht anders erwarten konnten. Alles Stoffliche, besonders das durchschimmernde Gewand der Judith ist ebenso trefflich behandelt, wie das Nackte, namentlich der nach vorn ausgestreckte rechte Arm der Heldin. Und doch ist bei alledem der Eindruck nicht recht befriedigend. Ich will dies weniger aus der geringeren Schüchternheit der Franzosen gegen das Grässliche herleiten, das unsrer Phantasie in diesem Bilde zur Linken, beim Einblick in das Zelt, durch den grossen Blutfleck auf dem Lager und das Stück der herabhängenden Beine des Holofernes vergegenwärtigt wird. Es fehlt aber zugleich in etwas an malerischer Gesammthaltung, indem die Wirkung des Helldunkels, auch in der Carnation, durch hindurchrieselnde schwärzliche Töne beeinträchtigt wird (ein Uebelstand, der mir schon früher an einzelnen Bildern Vernet's, obgleich nicht an seinen grossen algierischen Gemälden in Versailles, bemerklich geworden ist), und es fehlt sogar auch an hinreichender plastischer Haltung. Suchen wir die Gründe für dieses Letztere, so wird es uns schliesslich klar, dass die Gestalt der Judith nicht den rechten organischen Zusammenhang hat, ja, dass die verschiedenen Theile ihres Körpers einander nicht folgerichtig entsprechen. So sehen wir denn selbst noch bei einem Vernet die Idee des Bildes einseitig überwiegen und die Wirkung desselben beeinträchtigt, womit die Darstellung trotz aller meisterlichen Praktik dennoch nicht zur vollkommenen Wahrheit gediehen ist.

Leichter machen es sich freilich manche andre Franzosen mit der Idee. So R. Fleury, von dem unsre Ausstellung ein Bild mit einem mittelalterlichen Juden-Massacre enthält. Was in diesem Bilde eigentlich vorgeht, Grund und Ursach dieser entsetzlichen Noth und Verwirrung, wird uns

nicht recht klar. Wohl aber sehen wir darin einen Virtuosen vor uns, der seine Gestalten energisch auf die Beine zu stellen versteht und eine vortreffliche Palette führt. Ein andres, kleineres Bild von Fleury, Tasso im Irrenhause, ist ansprechender in der Idee und in meisterhaft schöner malerischer Wirkung durchgeführt. Von Lepoittevin und Biard haben wir vortreffliche, durch die Feinheit des malerischen Tones ausgezeichnete Genrebilder, während ein Paar andre, von Ch. Bennert (aus Köln) und E. Beranger, minder bedeutend sind.

Unter den belgischen Bildern nenne ich zunächst eins von Wappers. Es ist die derb gemalte Halbfigur eines gefesselten Mannes mit hoher Stirn, der mit düsterem Racheblicke den Beschauer fixirt. Der Katalog sagt uns, dass dieser Mann Christoph Columbus heisst. — Von de Keyser, der sich früher, z. B. in seiner grossen Schlacht von Worringen zu Brüssel, als leidenschaftlicher, etwas manieristischer Naturalist bethätigt hatte, sahen wir schon vor nicht langer Zeit ein höchst elegantes, fein geleckte Boudoirbild, Rubens' Atelier vorstellend. Jetzt haben wir von ihm ein ähnliches Bild auf der Ausstellung: einen Besuch, den Maximilian, der deutsche Kaisersohn, und seine junge Gemahlin Maria von Burgund nebst Gefolge bei dem kranken Meister Hemling (aliàs Memling) im Johannishospital zu Brügge abstatten. Das Bild ist ebenso fein und glatt und sauber und berechnet und wunderwürdig in Allem, was spitzer Pinsel und künstlerischer Calcul hervorbringen können; schade nur, dass Geist und Leben ebenso fehlen! Mich hat es am meisten verdrossen, dass dieser milchbärtige, langröckige Gesell mit seiner äusserst herablassenden Handbewegung unsern ehrlichen deutschen Max, unsern „letzten Ritter", vorstellen soll. — Auch mit Feinheit und Glätte durchgeführt, aber zugleich viel mehr Geist und Naivetät bezeugend, erscheint ein Bild von L. Sommers in Antwerpen; es ist eine alterthümliche Musikaufführung in einem Chore junger Mädchen. Der Katalog verfehlt nicht, uns den alten Musikdirector als den berühmten Meister Adrian Villaert von Brügge zu bezeichnen. — Andre Belgier finden es am bequemsten, sich diesen oder jenen alten Niederländer ohne Weiteres zum Muster zu nehmen, wie Bouvy, der uns einen hübschen Palamedes, und Venneman, der uns einen Ostade geschickt hat. Ruyten und Carpentero bewegen sich in ihren hierher gesandten Genrescenen ebenfalls ganz in der Richtung ihrer Altvordern, während wir in einer schlichten häuslichen Scene von de Bruycker doch ein wirklich naives Eingehen auf die Motive der Gegenwart, zugleich mit schönem malerischem Sinne, und in einem Bilde von v. Hagn in Antwerpen (wohl einem Deutschen), das einen lauschenden Spion darstellt, ein nicht minder frisches und kräftiges Talent erkennen. — J. Jacobs in Antwerpen hat ein energisch gemaltes landschaftliches Bild, eine Ansicht der Ruinen von Karnak in Aegypten gebracht, dessen Wirkung leider nur wieder durch den Goldrahmen, der hier sogar in flachen ägyptischen Formen gebildet ist, beeinträchtigt wird. Von F. Vanseverdonck in Brüssel hat die Ausstellung ein Paar mit feiner Eleganz behandelte Landschaften mit Thieren, der Richtung seines Landsmannes Verboeckhoven entsprechend.

Endlich sind noch einige unbedeutende holländische Landschaften zu nennen. Ein Paar von B. van Straaten, der mit mässigem Talent den älteren Holländern nachzugehen scheint, und ein Paar von W. de Klerck, der im Style jener eleganten Malereien, welche wir in unsrer Jugend auf

den blechernen Präsentirtellern zu bewundern allen Grund hatten, arbeitet. Mehrere Marinen von Schotel zeichnen sich, wie stets seine Bilder, durch grosse Wahrheit und Treue und prosaische Auffassung aus.

An die Malerei schliesse ich die vervielfältigenden Künste des Kupferstiches, der Lithographie und des Holzschnittes an. Für Hebung und Entfaltung des Kupferstiches von Seiten der Regierung, wie wohl in andern Ländern, ist seither bei uns kaum etwas geschehen. Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn wir im Fache des eigentlichen höheren Stiches, in Linienmanier, nur Weniges und darunter wenig Bedeutendes finden. Das schönste der ausgestellten Blätter dieser Art ist ein weibliches Brustbild, von Mandel gestochen, das, bei leichter Ausführung, in der ausserordentlichen Reinheit und Zartheit der Taillen sich dem Besten seines Faches anreiht. Andre gute Linienstiche bemerkte ich von A. Hoffmann und von Trossin. Ein grosses landschaftliches Blatt, „die Blüthe Griechenlands," nach einer Schinkel'schen Composition von W. Witthöft gestochen, ist jedenfalls eine sehr achtbare Arbeit in ihrer Art, wenn auch ein wenig trocken. — Mehr Beifall scheint jetzt die durch Lüderitz wieder eingeführte geschabte Manier zu finden, die gewissermaassen zwischen dem strengeren Kupferstich und der Lithographie (auch im Preise) in der Mitte steht. Ph. H. Eichens, H. Sagert u. A. m. haben Gutes der Art geliefert. — Die Lithographie steht bei uns in erfreulicher Blüthe, und auch der Ausstellung fehlt es nicht an Beispielen. Den schon bekannteren Namen von Jentzen, C. Wildt, C. Fischer, reiht sich hier u. A. Feckert mit ebenfalls trefflichen Leistungen an. — Unser Holzschnitt hat sich seit einigen Jahren zu einer glänzenden Entwickelung aufgeschwungen; unsre neueren Meister wissen sich in dieser Technik mit einer Leichtigkeit, Freiheit und Grazie zu bewegen, dass ihre Arbeiten, ohne doch das Eigenthümliche des Schnittes aufzugeben, fast der Radirung zur Seite stehen. Unzelmann mit seinen Schülern, darunter Albert und Otto Vogel, haben die trefflichsten Sachen der Art ausgestellt, die zumeist für die Prachtausgabe der Werke Friedrichs des Grossen bestimmt und nach A. Menzel's geistreichen (gelegentlich etwas barocken) Zeichnungen gefertigt sind. — Noch habe ich einiger grossen Originalradirungen, Ansichten von Lokalitäten Danzigs, zu gedenken, die J. C. Schultz in Danzig gearbeitet hat. Es scheint, dass Schultz in diesen Blättern (wie Klein in München in den seinigen) ungleich Erfreulicheres leistet, als in seinen Gemälden, deren höhere Wirkung durch Härte und Kälte der Farben stets beeinträchtigt bleibt.

Die eigentliche Blüthe der hiesigen Kunst gehört unbedenklich dem Fache der Bildhauerei an; in ihren Schöpfungen sehen wir die feinste organische Durchbildung, die Entfaltung des edelsten, überall von der natürlichen Grundlage getragenen Styles. Auf der gegenwärtigen Ausstellung ist dies Fach aber nur sehr ungenügend vertreten; die vorzüglichsten Meister sind, wie ich Ihnen schon in meinem ersten Briefe schrieb, augenblicklich mit umfassenden monumentalen Arbeiten beschäftigt, so dass sie theils nur minder Bedeutendes zur Ausstellung geben konnten, theils ganz fehlen. So sehen wir zunächst von Rauch diesmal nur Weniges, in diesem Wenigen aber freilich wieder die Belege seiner höchst gediegenen Meisterschaft. Die Marmorbüste eines älteren Mannes ist, bei vortrefflicher Gesammthaltung, in merkwürdigster Naturlebendigkeit durchgeführt. Aehnliches Verdienst hat eine zweite Büste in Gyps, die die

Züge unsres verehrten Gartenkünstlers Lenné trägt. Dann hat Rauch das Modell eines lebensgrossen, bittenden Mädchens im Kindesalter ausgestellt, das nackt, dem Katalog zufolge nur als Studium behandelt ist, dabei aber wieder die durch und durch gefühlte Naturlebendigkeit mit edelster, reinster Haltung in einer Weise verschmilzt, welche der Arbeit gleichwohl das Gepräge des abgeschlossenen Kunstwerkes giebt. Zu den Studien für junge Künstler dürfte freilich nicht leicht ein besseres Modell zu finden sein. — F. Tieck hat uns, ausser einer Büste, das halblebensgrosse Modell der Statue einer sitzenden Muse, eine Arbeit im wohl entwickelten, mehr dekorativen Style, gebracht, — Wichmann, ausser einigen Büsten, die überlebensgrosse Statue Winckelmann's, im Kostüm seiner Zeit. Die Arbeit ist mit aller erforderlichen meisterlichen Praktik durchgeführt, will auf mich aber nicht recht erfreulich wirken. Der Kopf wird ähnlich sein; es fehlt mir in Stellung und Haltung jedoch der begeisterungsvolle Ernst, den wir bei der Erscheinung des grossen Propheten der Schönheit, auch wenn er nicht auf griechische Weise idealisirt ist, nothwendig fordern müssen. Es kommt hinzu, dass der Künstler ihm, wohl um die Erscheinung voller zu machen, einen Mantel gegeben, es aber doch nicht gewagt hat, ihn den Mantel fest und sicher tragen zu lassen. Aeusserlichen Stylprincipien zu Liebe sinkt der Mantel (was freilich gar manchem Bildhauer heutiges Tages ganz unbedenklich scheint) zur Hälfte herab und wir haben nun fortwährend die Sorge, dass der Mann im nächsten Augenblick, um den Mantel zu retten, seine monumentale Stellung verlassen muss, so wohl diese überlegt sein mag. Wichmann's Talent scheint mir nach einer andern Richtung als der der historisch-monumentalen Sculptur hin zu liegen.

Andres, wie eine grosse Marmorgruppe, Amor und Psyche, von Berges, wie ein Amor in Marmor von E. Hopfgarten, wie ein Gypsmodell des eisengepanzerten Kurfürsten Friedrich II. von Brandenburg, etwa im Schwanthaler'schen Style, von W. Stürmer, und wie eine Anzahl von Schülerarbeiten hat auf nähere Betrachtung nur mässigen Anspruch. Das lebensgrosse Modell eines Jünglings, der in ziemlich lebhafter Bewegung eine Gans trägt, von Piehl, ist wohl gearbeitet, wenn man auch die dargestellte Situation nicht recht versteht, ebenso der Marmorkopf eines Knaben, von A. Fischer. — Eigenthümliches Interesse gewähren ein Paar Arbeiten von B. Afinger, eine Statuette der Maria mit dem Kinde, und ein kleines Bronzerelief mit der Darstellung der Auferweckung des Lazarus, das für einen Grabstein des Johanniskirchhofes zu Nürnberg bestimmt ist. Afinger hat in diesen Arbeiten mit feinem Sinn, wenn auch nicht eben mit reiner Naivetät, die mittelalterliche Behandlungsweise, besonders wie sie bei Peter Vischer erscheint, nachgeahmt. — Vorzügliche Bedeutung hat eine Anzahl von Thiersculpturen von Wilh. Wolff, die theils für den Bronzeguss bestimmt, theils schon als Bronzen ausgestellt sind. Bereits auf der vorigen Ausstellung hatte dieser Künstler mit ähnlichen Arbeiten allgemeine Bewunderung hervorgerufen; auch diesmal zeigt er sich der ganzen Organisation des thierischen Lebens und aller leidenschaftlichen Erregung desselben, in Hunden, Panthern, Löwen, Ebern, Schlangen, mit Meisterschaft mächtig. Ein Rehbock und ein Elennhirsch von Bürde, ein Neufoundländer Hund in Lebensgrösse von Möller haben ebenfalls, wenigstens als gründliche Portraitarbeiten, ihren Werth. — Einige, mit freier, bildnerischer Zierde versehene Decorationsarbeiten der

hiesigen Königl. Eisengiesserei haben nicht ganz so angesprochen, wie frühere Arbeiten dieser Anstalt. Man vermisste in etwas den edleren Styl in der Gesammtanordnung und die mehr classische Durchbildung in den Sculpturen, die ihre grösseren Leistungen sonst auszuzeichnen pflegte.

Von unserm Landsmann Emil Wolff in Rom hat die Ausstellung eine mit feinem Geschmack durchgearbeitete Marmorbüste unsres Akademiedirektors, G. Schadow. — Ausserdem sind aus Rom zwei grössere Marmorsculpturen von Steinhäuser eingesandt. Die eine ist die Statue eines nackten Jünglings, im Charakter eines Apollino, der die Geige spielt und über dessen Rücken die Chlamys niederhängt. Die Einführung der modernen Geige in die Zustände griechischer Nacktheit macht sich ein wenig seltsam (seltsamer als auf Raphael's Parnass); abgesehen aber davon zeichnet sich die Arbeit durch einen sehr zarten, fast musikalischen Fluss der Formen aus. Es ist jedenfalls eins der schönsten Stücke der Ausstellung. Noch ungleich bedeutender indess ist Steinhäuser's zweite Arbeit, eine Gruppe lebensgrosser Gestalten, Hero und Leander. Hero, nur halb mit einem Gewande bedeckt, sitzt am Ufer, aus dessen Wellen der Geliebte so eben emporgetaucht ist; er liegt ihr zur Seite, sie umschlingend, sich halb an ihr emporrichtend. Sie hat sein Haupt gefasst und blickt ihm in das schöne, halb erschöpfte und doch liebeselige Antlitz. Die Composition der Gruppe, bei dem wechselseitigen Umschlingen der Gestalten, war gewiss keine ganz leichte Aufgabe; auch scheint es mir, dass hier und dort der Rhythmus der Linien noch harmonischer lauten könnte. Gleichwohl aber ist das Wesentliche der Aufgabe so glücklich gelöst, ist der Ausdruck des Gefühles nach den verschiedenen Bedingnissen der Situation so lebendig gegeben und durch die Gestalten selbst durchgeführt, ist in diesen eine so feine Beobachtung edel schöner jugendlicher Formen entwickelt, dass wir der Arbeit unbedingt einen sehr bedeutenden Rang unter den Leistungen der Gegenwart zuerkennen müssen, wie wir überhaupt Steinhäuser zu den schönsten Talenten seines Faches zählen.

Zur Sculptur gehört noch, als ein interessantes und in seiner monumentalen Bedeutung eigenthümlich wichtiges Nebenfach, die Kunst der Medaillenarbeit. Es fehlt der Ausstellung nicht an mancherlei Beispielen, die den gegenwärtigen Zustand desselben in Berlin dokumentiren. Die Summe dieser Dokumente giebt aber ein betrübtes Resultat: es ist keine wahrhafte Kunstarbeit darunter, vielmehr, wenigstens in bei weitem überwiegendem Maasse, nur eine mehr oder weniger entwickelte, gelegentlich auch nur sehr leere handwerkliche Thätigkeit vorherrschend. Von einer Medaille zwar hätte ich dies, nach dem Namen und den früheren Leistungen des Medailleurs und nach den vorangegangenen öffentlichen Lobpreisungen der Medaille, nicht erwartet. Dies ist die auf Alexander v. Humboldt geprägte, von K. Fischer gearbeitete grosse sogenannte „Kosmos-Medaille." Die Vorderseite enthält das Profilbild des Gefeierten, von Fischer nach dem Leben modellirt, allerdings ähnlich und nicht ohne Lebendigkeit, aber sowohl überhaupt ohne höheren plastischen als ohne den speziellen Medaillenstyl, den Fischer in den Arbeiten früherer Jahre so meisterlich zu erreichen gewusst hat. Auf der Rückseite ist eine reiche und sehr complicirte Darstellung, und zwar nach Cornelius' Composition, enthalten. Zu äusserst ein breiter Rand mit den sämmtlichen Gestalten des Thierkreises. Innerhalb desselben ein starker Kranz von allerhand

Blumen und Früchten. Innerhalb des Kranzes ein geflügelter Genius, sitzend, ein nach oben gerichtetes Fernrohr, um welches ein nach unten hinab fallendes Senkblei gewickelt ist, in der Linken, während er mit der Rechten eine ephesische Diana entschleiert; zwischen der Diana und dem Genius sitzt eine Sphinx, die zu ihm emporschaut. Die Gruppe sitzt über einem Abschnitt, der durch Wellenverzierung und Delphine als das Meer bezeichnet wird und in den jenes Senkblei hineinreicht. Ueber dem Genius steht mit griechischen Buchstaben der Titel von Humboldt's berühmtem neustem Werke: Kosmos. Dass die Rückseite keinen plastischen Eindruck macht, ist allerdings nicht Schuld des Medailleurs; im Gegentheil hat er im Einzelnen das Mögliche gethan und namentlich die Gestalt des Genius anmuthig durchgebildet. Durch seine Mühe war aber überhaupt einer Composition, die in eine solche Masse von zerstreuenden Einzelheiten und Einzelgedanken zerfällt, nicht aufzuhelfen, weder um für die Form, noch um für den Gedanken irgend eine Art der Antike verwandter Simplicität zu erreichen [1]).

Ich habe schliesslich noch über die architektonischen Entwürfe zu berichten, welche die Ausstellung, ob auch in sehr beschränkter Zahl, enthält. Zumeist haben mir unter diesen die von F. Hitzig zugesagt. Sie haben durch das klar abgewogene Maass der Verhältnisse, durch eine künstlerische Ausgestaltung des Einzelnen, welche sich ungesucht aus der Gesammtanlage ergiebt, und durch den geschmackvoll reinen Styl, der auf der Grundlage der Schinkel'schen Schule beruht, etwas sehr Ansprechendes. Mehrere dieser Entwürfe enthalten die Zeichnungen hier ausgeführter Gebäude; ich habe mich gefreut, aus ihnen den Baumeister eines Theiles der vorzüglichst geschmackvollen Privatwohnungen, die sich westwärts vor unsern Thoren befinden, kennen zu lernen. Ein Paar andre Entwürfe sind, nach Angabe des Katalogs, ausserhalb ausgeführt worden. Der eine enthält die Darstellung einer Begräbnisskapelle in ruhig ernsten rundbogigen Formen, ohne die Sonderbarkeiten, zu denen die Verehrer des romanischen oder byzantinischen Styles sich so oft veranlasst sehen; der andre ein zierliches Schweizerhäuschen, bei dessen Dekorationen das

[1]) Ein Freund stellt mir nachträglich noch eine gedruckte Erklärung der Medaille zu. Hieraus ergiebt sich, dass die fünfzehn Pflanzen des Kranzes (deren botanische Namen genau angegeben sind) sämmtlich auf Humboldt's Reisen Bezug haben und dass die Fische im Abschnitt unter der Gruppe zugleich auf die Erforschung der elektrischen Erscheinungen in der Thierwelt hindeuten sollen. Es ist gut, dass wir dies gedruckt haben, sonst möchten wir aus näher liegenden Gründen noch Andres aus den Fischen herauszudeuten geneigt sein. Sie könnten z. B., wie schon Peter Vischer einen Fisch als Künstlerzeichen führte, den Namen des Medailleurs vertreten; oder sie könnten auch, da der Fisch bekanntlich eins der wichtigsten altchristlichen Symbole ist, dazu dienen, das Geheimniss des Christenthums als den Mittelpunkt der Dinge der Welt zu bezeichnen. — Ich muss dabei doch noch einer andern grossen Medaille der Ausstellung gedenken. Diese ist auf den Geh. Rath Beuth geprägt und von Lorenz gearbeitet. Hier sieht man auf der Rückseite eine Anzahl Maschinen dargestellt und davor einen grossen Victorienartigen Genius, der beschäftigt ist, Würfel auszusäen. Eine Erläuterung dieser eigenthümlichen Vorstellung wird uns nicht gegeben, und auch ich habe meinen Scharfsinn, der sich bei den Fischen der Kosmos-Medaille doch einigermaassen zu bewähren vermochte, zur Lösung des Räthsels vergebens angestrengt.

moderne Element sich wiederum in völlig ungesuchter Weise bethätigt hat. — Andre Entwürfe zu ausgeführten Bauten rühren von Knoblauch her. Unter diesen sind besonders die Zeichnungen zu verschiedenen Schlössern anzuführen, die in einer Art normannischen Styles, aber zugleich in einer etwas trocken-dekorativen Weise durchgebildet sind. Dann ist von Knoblauch der Entwurf zu einer protestantischen Kirche (in Rissen und mit einer kolorirten Perspektive des Innern) vorhanden. Es ist ein länglich rechteckiges Gebäude, bedeckt mit einem flachen Spiegelgewölbe, von dem sich eine starkgebogene Voute zu den Seitenwänden hinüberschwingt. Die Fenster und die tiefen Fensternischen sind schlank spitzbogig; die spitzbogige Gewölbkappe der Nischen greift in die Voute hinein, was sich nicht sehr stylmässig ausnimmt. Das Ganze hat eben auch nur einen sauber dekorativen Charakter.

Eine Anzahl architektonischer Entwürfe rührt von Gemmel in Königsberg her, den wir schon als tüchtigen Architekturmaler kennen gelernt haben. Es sind fast durchgängig Entwürfe und Risse zu Umbauten oder zu Neubauten für Königsberg, auf besondre vorhandene Gebäude oder doch auf, zum Theil (wie es scheint) eigenthümliche Lokalbedingungen bezüglich. Sie haben mehr oder weniger etwas Grandioses in der Hauptcomposition und zeigen, vornehmlich wo die Formenbehandlung sich der der mittelalterlichen Style annähert, einen geschmackvoll dekorativen Sinn, während sie sich allerdings in den gewöhnlichen, italienisch-modernen Formen nicht mit gleichem Glücke bewegen. Doch zeigt der Entwurf zum Umbau eines Portales vom Königsberger Schlosse eine schöne Behandlung der Formen des Renaissancestyles. Der Entwurf zu Bauerhäusern, wiederum nach Maassgabe der Bedürfnisse des preussischen Landes und des zu Gebote stehenden Materials, wendet für diese Zwecke mit Glück die bei den schweizerischen und den Tyroler Häusern befolgten Grundsätze an. — Die Entwürfe Gemmel's zu einem Ständehause in Pesth, die im Katalog mit verzeichnet sind, habe ich auf der Ausstellung nicht wahrgenommen.

Den Beschluss mache ich mit den Entwürfen zu einer grossen Kirche von Martius, die sich als Nachläufer der verschiedenartigen Reichsdombau-Entwürfe, welche uns die letzten Jahre von verschiedenen Seiten her gebracht hatten, kund geben. Es ist ein quadratisches Gebäude, in der Mitte vier mächtige Pfeiler mit Rundbögen, über denen sich eine Kuppel erhebt. Vier Treppenthürme stehen auf den Ecken des Gebäudes, vorn tritt ein Portikus vor, hinterwärts die Abside des Altars, zu den Seiten lehnen sich achteckige Kapellen an. Die Bauformen sind vorherrschend die des Rundbogens, Durchbildung und Behandlung der Formen zeigen ein Gemisch von gothischem Wesen und dem der Renaissance. Der grosse Kuppelthurm in der Mitte und die vier Eckthürme sind mit durchbrochenen (und, wie es scheint, aus Eisen construirten) Helmen in spitzbogiger Form bedeckt. Es lässt sich nicht läugnen, dass das Alles einen ziemlich Rococo-artigen Eindruck macht. Die eine Eckkapelle bildet das Baptisterium, die andre, in zwei heizbare Geschosse zerfallend, ist unten zum Confirmandenunterricht, oben zur Abhaltung von Synodal- und Presbyterialversammlungen bestimmt. — Der Verfertiger ist mit seiner Arbeit post festum gekommen. Der Strom der Zeit wird diese papiernen Entwürfe, wie so manche andre, an denen die Welt in diesem Augenblick arbeitet, mit sich hinabführen.

Ich habe in meinem Schreibeifer über den Schluss der Kunstausstellung hinausgeschrieben. Schon vorgestern, am Sonntag Nachmittag, haben ihre Pforten sich geschlossen; ein prächtiges Gewitter, das über Berlin hinzog und die schwüle Sommerluft in unsern Gassen ein wenig milderte, anderwärts aber mit seinen Hagelkugeln die Saaten zerfetzte und Thiere erschlug, spielte ihr das Finale. Die Vertreter unsrer dermaligen Kunst, die in den Räumen der Akademie versammelt waren, zerstreuen sich nun nach den vier Winden und gehen an die Orte ihrer eigentlichen Lebensbestimmung über oder kehren in die einsamen Werkstätten ihrer Urheber zurück.

Es war das letzte Kunstparlament alten Styles, das wir gehabt haben. Jedermann fühlt, dass vieles anders werden muss, wie im Leben, so in der Kunst. Innerlich meint Jeder seiner Sache sicher zu sein: so fängt man es denn billiger Weise mit den äusseren Formen und Gesetzen an. Hier und dort tagen die Künstler über ihre Bedürfnisse und über die ihrer Kunst, über das, was derselben behufs tieferer Einwirkung auf das Volk Noth thut und über die Stellung, die sie für das Bereich und den Stand ihrer Thätigkeit im öffentlichen Leben in Anspruch nehmen wollen. Hier und dort werden Petitionen in diesem Sinne an die eigenen Landesregierungen und an die allgemeine deutsche Nationalversammlung in Frankfurt berathen, beschlossen, vorgelegt.

Mich aber will es bedünken, als ob es noch ein wenig früh am Tage sei. Ich glaube, die Sonne steckt noch hinter den Bergen, und was ihr dafür haltet, möchte noch erst irgend ein dunstiges Scheinbild sein. Die Zeit und das Vaterland wollen sich erneuen; aber ihr wisst es, der alte Wundervogel des Orients bedarf, ehe er sich verjüngt, einer Läuterung in Flammen. Grosse Geschicke schreiten zunächst heran, bitter ernste, den Boden, auf dem wir augenblicklich noch stehen, bis in seine Grundvesten erschütternde. Da wird manch ein Kartenhaus, das ihr jetzt mit alter deutscher Gemüthlichkeit aufbaut, zusammenbrechen, und manchem schönen Talente wird, ehe es zur neuen künstlerischen That kommt, Kraft und Hoffnung entschwunden sein.

Einst aber wird der Tag eines neuen Vaterlandes, eines neuen Volksthums erscheinen. Dann wird man auch einer neuen Kunst bedürfen, und die Formen ihrer Bethätigung, ihrer Stellung im Leben werden sich von selber machen. Dann wird man sich umschauen nach den Kräften der alten Zeit, welche die Stürme überdauert haben, nach den neuen Kräften, welche die Zeit gereift hat.

Und ob es mir beschieden sein wird, die Feder dann wieder aufzunehmen und die neue Epoche der vaterländischen Kunst zu begrüssen?

Berlin, den 20. Juni 1848. [1])

[1]) „Sed quaedam secus quam dicta sint cadere."

Tacitus.

Randzeichnung.

(Kunstblatt 1848, No. 48.)

Dem deutschen Volke, seinen Fürsten und Regierungen,
dass, wer geknechtet, werde frei,
im alten Recht das neue sei.

Otto Speckter gez. und lith. Mai 1848. Gedruckt von Speckter & Comp. Hamburg. Fol.

Das Blatt, das die vorstehende Unterschrift führt, enthält ein kräftiges Gedicht, welches das neue Recht im alten, die neue Freiheit und Einigkeit Deutschlands in der alten singt und kündet. Das Gedicht befindet sich auf einer Fahne, die von einem Eichbaum niederhängt; die Zweige des letzteren umschliessen einzelne Bilder, in denen die Tüchtigkeit des ächt deutschen Wesens, wie es der Zeichner eben aufgefasst hat, in den verschiedenen Momenten seiner öffentlichen Bethätigung dargestellt und der wüsten Völkerbeglückung à la française (auch nach der Auffassung des Zeichners) gegenübergestellt ist. Es sind eine Menge kleiner Einzelbezüge neben den Hauptsachen wahrzunehmen; auch flattern allerlei Fähnlein und Bänder mit erklärenden Inschriften hinein. Das Hauptbild, oberwärts, stellt eine deutsche Kaiserwahl dar, der Kaiser mit modern individuellen Zügen, die Darstellung im Uebrigen im mittelalterlichen Kostüm, wie wir dasselbe aus Bildern romantischer Schulen oder von der Bühne her kennen. Für die künstlerische Behandlung genügt es, den Namen des Zeichners zu nennen; er bürgt dafür, dass wir es hier nicht mit einer Speculation auf die Leidenschaften des Augenblicks, sondern mit einer Kunstarbeit zu thun haben.

Freilich aber ist das ganze Blatt doch eben ein Tendenzblatt und daher die Frage, wie es sich zu den Tendenzen der Gegenwart verhalte, nicht wohl zu umgehen. Es ist viel darin enthalten und es liesse sich viel darüber sagen. Es könnte z. B. in Frage kommen, ob die Gegensätze der Zeit sich so einfach auseinanderlegen, wie es hier dargestellt ist, und ob Einem die Wahl so leicht gemacht wird, wie hier durch die Bilder von Volksglück und Zerrüttung. Es könnte auch zweifelhaft erscheinen, ob die heutige Zeit sich wirklich frei und ungezwungen in den mittelalterlichen Kostümen bewegen und ob sie in dieser Bewegung die wohl stylisirten Falten ihrer weiten Gewandung bewahren möchte. Ich benutze indess sehr gern das Recht des Kunstblattes, über dergleichen Dinge keinen Aufschluss zu geben und dies lieber den publicistischen Colleginnen zu überlassen. Dem wackern Künstler aber wollen wir, trotz unsrer stillen Bedenken und ohne ihm unser wehmüthiges Lächeln allzu deutlich zu offenbaren, doch herzlich die Hand drücken.

Auswahl landschaftlicher Radirungen von C. W. Kolbe. Erstes und zweites Heft. Berlin, 1848. Verlag von Dietrich Reimer. Quer-Fol.

(Kunstblatt 1848, No. 56.)

Der Dampfwagen führt uns heutiges Tages im Fluge durch das Dessauer Ländchen hindurch, und sein Ungestüm lässt uns kaum Zeit, auf die anmuthigen Waldpartieen, die wir durchschneiden oder die sich unfern von der Eisenbahn hinziehen, auch nur einen flüchtigen Blick zu werfen. Die Umgegend von Dessau hat aber ihre grossen und eigenthümlichen Reize. Die lange Regierung des früheren Fürsten, nachmaligen Herzogs Leopold Friedrich Franz, in der zweiten Hälfte des vorigen und in den ersten Decennien dieses Jahrhunderts, die dem Lande so viele Wohlthaten gab und sicherte, hat auch seiner äusseren Gestalt das anmuthigste Gepräge aufgedrückt. Der Fürst war bemüht, seiner poetischen Lebensanschauung eine auf das Volk wirkende, feste, dauerbare Gestalt zu geben. Vieles davon, was mit den sentimental-poetischen Neigungen der Zeit unmittelbar zusammenhing — seine Tempel, Nymphäen, künstlichen Felsgrotten, Denkmäler, Einsiedeleien u. dergl., in den Parks von Wörlitz und Dessau — will uns heute zwar nicht mehr sonderlich anmuthen; aber glücklicherweise hat er sich hierauf keineswegs beschränkt. Der frische Laubwuchs der grossen Gartenanlagen, mit feinem Sinne künstlerisch angeordnet, bringt noch heute die edelsten und wohlgefälligsten Bilder hervor, in deren Einschluss selbst jene Aeusserungen eines künstlich spielenden Geschmackes nicht ganz unberechtigt erscheinen. Und, was mir noch ungleich bemerkenswerther erscheint, mit demselben Sinne ist grossentheils auch die freie Landschaft behandelt. Die Oekonomie, zumal im fruchtbaren Lande, ist mit ihren scharf und geradlinig abschliessenden Gränzen nur zu häufig die Feindin der edleren Form. Hier sehen wir auch die Gesetze der letzteren gern festgehalten. Besonders bei den Uebergängen der Eichenwälder in die freien Wiesenflächen ist dies der Fall; die Conture der Wälder sind bewegt und nicht selten springen einzelne Bäume oder Gruppen oder Baumreihen in die Wiese hinein, dem Auge das volle Bild des landschaftlichen Wechsels gewährend. Es ist etwas von der Disposition Claude Lorrain'scher Landschaften darin, und ich glaube auch, dass die Anlagen in mehr als einem Falle nach den Compositionsprinzipien des grossen Landschafters gemacht sind; es ist möglich, dass dergleichen zu Anfang sich mehr oder weniger steif ausgenommen hat; jetzt, nachdem so viele Jahrzehnte darüber hingegangen sind, erscheint Alles der Art in die freie, selbständige Oekonomie der Natur und des Bedürfnisses aufgelöst.

Ein so schön gestaltetes Naturleben, wenn die Gegend an sich auch flach und durch irgend bedeutendere Formationen des Terrains nicht begünstigt war, musste dem nachbildenden Künstler unbedenklich den mannigfachsten Stoff und die schätzbarsten Motive geben. C. W. Kolbe, ein Berliner von Geburt (er starb 1835, über 70 Jahre alt), ist es, der hier das Feld für seine künstlerische Thätigkeit gefunden hat. Gemalt hat er, soviel ich weiss, nicht; aber in einer höchst bedeutenden Anzahl von Radirungen, zumeist in sehr grossem Format, hat er seinen künstlerischen

Bedürfnissen, jener Natur gegenüber, Genüge zu leisten gewusst. Der volle kräftige Baumwuchs, wie er sich dort zeigt, oft in einer Anordnung, die jenen geschmackvollen Uebergängen vom Wald zur Wiese entspricht, bildet den Hauptinhalt fast aller seiner Blätter; am liebsten stellt er die Eichen dar, die im Dessauischen so vortrefflich gedeihen; nur in untergeordnetem Maasse, je nach dem Erforderniss der Composition, und besonders wenn etwa Bauerhütten den Mittelpunkt ausmachen und es somit auf das nähere Einleben des Menschen in die Natur ankommt, reihen sich ihnen Weiden, Erlen, Buchen u. dergl. an. Ueberall sehen wir eine freie Naturauffassung und einen energisch unbefangenen Vortrag in diesen Arbeiten, die ihnen zugleich die Eigenschaft schätzbarer Belegstücke für den allgemeinen Aufschwung der vaterländischen Kunst zu jener Zeit geben und sie den Blättern eines Ferdinand Kobell und Anderer anreihen. Macht sich hie und da in Composition, Ausführung oder Behandlung jene mehr auf sentimentaler Grundlage beruhende (und daher etwas conventionelle) Naturauffassung geltend, so darf dies nicht befremden; doch ist es in der That nur in sehr wenig auffälliger Weise der Fall. Einzelne Blätter sind als reiche Kräuterstudien ausgezeichnet und bekunden auch in dieser Weise das naive Eingehen auf das Vorbild der Natur. Es ist indess kaum nöthig, alles dies hier näher zu berühren, da die Blätter den Liebhabern ohne Zweifel wohlbekannt sind.

Das in der Ueberschrift genannte Unternehmen scheint dazu bestimmt, dem Publikum eine grössere Folge von Kolbe's Radirungen in neuen Abdrücken vorzuführen. Gewiss ist dasselbe sehr anerkennungswerth, und wird das mehrfache Interesse, das diese Blätter — im selbständig künstlerischen Belang, für das Studium und als Dokument der Geschmacksrichtung ihrer Entstehungszeit — gewähren, ihnen ohne Zweifel die Gunst auch der Gegenwart sichern. Ueber den Inhalt des Einzelnen lässt sich wenig sagen: es sind eben die einfachsten landschaftlichen Motive, in der vorhin geschilderten Art, die aber, wie die Natur stets neu ist, so auch in ihrer Darstellung einen stets neuen künstlerischen Eindruck hervorbringen. Eins der Blätter ist ein prachtvolles Kräuterstudium, doch mit seltsam sentimentaler Beigabe; die Pflanzen und Stauden wölben sich nämlich über einem Sarkophage mit dem bekannten „Et in Arcadia ego." und davor stehen ein paar Arkadier in sinnlich nüchtern akademischer Stellung, deren kleine Körperdimension den Kräutern die Kolossalität einer tropischen Vegetation gibt. Doch nimmt der scurrile Einfall dem Blatte von seinem sonstigen Werthe nichts. Einige Blätter sind leider von Platten genommen, die wohl schon ziemlich angegriffen sind; sie gewähren im Abdruck (wenigstens nach den mir vorliegenden Exemplaren zu urtheilen) nicht mehr ein recht markiges Bild. Jedes Heft hat acht Blätter; ausserdem sind auf den Umschlägen, als Vignetten zum Titel, kleine Platten von besonders geistreicher Behandlung mit abgedruckt.

Der fünfte December MDCCCXLVIII. Herausg. von Friedrich Unzelmann. Berlin. Verlag der Decker'schen Geh. Ober-Hofbuchdruckerei. 1849. Fol.

(Kunstblatt 1849, No. 19.)

Unter diesem Titel und in besonderem Umschlage ist so eben ein Holzschnittdruck erschienen, der dem Gedächtniss der preussischen Verfassung vom 5. December 1848 gewidmet ist. Die Gestalt einer Borussia tritt zur Seite eines Vorhanges hervor, mit erhobener Rechten die Urkunde und ein Schwert emporhaltend, mit der Linken den Vorhang von einem Medaillon mit dem Bilde des Königs weghebend. Die Composition des Bildes ist von Burger, der Holzschnitt von F. Unzelmann. Ein vorgeheftetes Gedicht, von dem letzteren, spricht sich patriotisch über den Gewinn der Verfassung aus. — Im Interesse des Kunstblattes ist besonders die hier dargelegte Technik des Holzschnittes, der an sich etwa 7½ Zoll Höhe bei 5⅙ Zoll Breite hat, zu besprechen. Unzelmann hat alle Kräfte und Mittel seines Kunstfaches aufgeboten, um die That des 5. December durch ein gediegenes Meisterwerk zu feiern. Es ist eine Feinheit und Leichtigkeit in den Strichlagen des Blattes, die schwerlich durch andre Leistungen überboten wird. Zugleich ist, durch Anwendung von drei Platten, ein höherer malerischer Effect erreicht. Eine helle Platte mit ausgestochenen Lichtern, zum Theil von sehr glänzender Wirkung, gibt den allgemeinen Ton des Blattes. Eine Platte von mittlerem und eine von dunklerem Ton geben sodann, bei vortrefflicher Disposition der Töne, die Modellirung und die weitere malerische Haltung, beide in eigenthümlichen Linien und Schraffirungen, die erste für einzelne Partien auch den allgemeinen tieferen Grundton. Wir können solche Leistungen der vaterländischen Kunsttechnik nur mit gerechtem Stolz begrüssen und haben nur zu wünschen, dass sie immer durch Aufgaben von würdiger künstlerischer Bedeutung getragen werden möge.

Die Heirathsvermittelung. Gemalt von Karl Hübner. Gestochen von Fr. Oldermann. Der schlesische Kunstverein seinen Mitgliedern, 1848.

(Kunstblatt 1849, No. 22.)

Ein grosses Blatt von 17½ Zoll Höhe und 22 Zoll Breite. Eine Composition des Meisters, der durch seine grossen tendenziösen Bilder einen sehr bekannten Namen erworben hat, diesmal scheinbar eine einfache Genrescene. Es ist das Innere eines Försterhauses. Der alte bärtige Förster sitzt verdriesslich am Tisch, gegen das Fenster; der junge Schulmeister hat um seine Tochter angehalten; er möchte gern Nein sagen und ballt die Faust vor sich hin, aber die Mutter, die den künftigen Schwiegersohn an der Hand hält, wird die Sache mit ihrem klugen Zureden schon ins

rechte Gleis bringen; die Tochter lauscht besorglich im Hintergrunde. Die Gestalten stehen etwas vereinzelt neben einander, doch sind sie voll ausgeprägten Characters, der unser Interesse lebhaft fesselt. Wir kennen diese Naturen, es sind Verwandte von denen, die uns aus Berthold Auerbach's Dorfgeschichten in der Erinnerung leben; und wie in Auerbach's Geschichten, so gewinnt ihr Beisammensein auch hier Bezüge, die wieder über die schlichte Situation des Genrebildes hinausgehen. Der alte Förster ist der Repräsentant derber selbständiger Volksnatur. Der Eidam ist ihm nicht recht, weil er Kniehosen und schwarze Strümpfe und Schnallenschuhe und keine Büchse trägt. Aber die Sache wird sich finden. Sie werden doch zusammen ihre Wege gehen. Der Bursch steht trotz seines pastoralmässigen Unterkostüms sehr fest auf seinen Beinen; sein Gesicht, augenblicklich zweifelhaft, trägt im Uebrigen ein sehr entschiedenes Gepräge, das sich, einmal aufgeregt, zu starrer Leidenschaft entwickeln dürfte. Er wird ein starker Fürsprecher für die Angelegenheiten der Landgemeinde werden. Aber, wie in dem Kopfe des Alten keine sonderliche geistige Tiefe, so ist auch in seinem etwas Befangenes, Beschränktes. Er wird in den Kämpfen der Zukunft nicht siegen, und das Stück wird muthmasslich, gerade wie es Auerbach liebt, mit einer Auswanderung nach Amerika schliessen. — Sollte ich hiemit etwas zu weit interpretirt haben, so spricht es doch immer für den geistigen Gehalt eines Kunstwerkes, wenn man sich zu solchen Erklärungen angereizt findet. Schade nur, dass das Mädchen dem Beschauer nicht auch ein namhaftes Interesse einflösst! man vermuthet ein lebhafteres Band von dem jungen Schulmeister zu dem alten Förster hin, als rückwärts zu dessen Tochter. — Der Stich, wie es scheint ist in Aquatinta ausgeführt, im Einzelnen der geschabten Manier sehr ähnlich. Er ist mit Sorgfalt und mit lebendigem Eingehen in das Charakteristische durchgearbeitet. Dass die Lichter hie und da etwas flüchtig Springendes haben, übersieht man gern; in der Totalwirkung wäre etwas mehr Luft zu wünschen. Jedenfalls wird das Blatt den Freunden solcher Darstellungen eine willkommene Gabe sein.

Das Denkmal König Friedrich Wilhelms III. im Thiergarten zu Berlin.

(Geschichte seiner Entstehung und Ausführung, in den Grundstein eingelegt.)

Am 7. Juni 1840, kurz vor Vollendung seines siebzigsten Lebensjahres, war König Friedrich Wilhelm III. gestorben. Nachdem er mit seinem Volke das Joch der Fremdherrschaft siegreich abgeworfen, hatte er ein Vierteljahrhundert in ungestörtem Frieden geherrscht und vielfältige Wohlthaten über seinen Staat und über sein Volk ausgebreitet. Seine Residenzstadt Berlin hatte sich deren vorzugsweise zu erfreuen gehabt. Daher sprach sich in ihr unverholen, durch alle Stufen der Gesellschaft, die tiefste Trauer über seinen Hintritt aus; daher ward in ihr sofort der Wunsch rege, dem hohen Verewigten, als bleibendes Zeichen treuer Liebe

und Verehrung, ein Denkmal zu errichten. Ein Verein von patriotisch-gesinnten Männern trat zusammen, um diesen Gedanken ins Leben zu führen. Ein aus seiner Mitte gewählter Ausschuss übernahm die zu diesem Zwecke erforderlichen Geschäfte. Jeder unter den Bewohnern Berlins ward zur Theilnahme aufgefordert; jede Beisteuer wurde dankbar entgegengenommen.

Eins der letzten Geschenke, welche Berlin der Huld des hingeschiedenen Königs verdankt, war die Umschaffung des Thiergartens in einen weiten, reizvollen Park, der die Bewohner der Stadt von den Mühen der Tagesarbeit und dem Staube der Strassen fort und fort in seine grünen Schatten hinauslockt, ihnen Erheiterung, Erfrischung, Kräftigung gewährend. Der Thiergarten ward zur Stätte des Denkmales ausersehen; auf seine Neugestaltung sollte dasselbe zunächst Bezug haben; ihm sollte es, wie es den bleibenden Dank für die königliche Gnade aussprach, selber zur bleibenden Zierde gereichen. Der Bildhauer Friedrich Drake, zur Ausführung der künstlerischen Arbeit ausersehen, fertigte den Entwurf des Denkmales. Der Nachfolger des verewigten Monarchen, König Friedrich Wilhelm IV., gab dem Plane, in warmer Anerkennung des zu Grunde liegenden Gedankens, seine hohe Zustimmung.

Eine kleine Insel des Thiergartens ist dem Gedächtniss der hochseligen Königin Louise gewidmet. Alljährlich, wenn der Schnee schmilzt, bedeckt sie sich in Fülle mit den ersten Blumen des Frühlings. Auf ihr steht ein kleines Marmordenkmal, welches, ohne weitere bildliche Darstellung, die daran enthaltene Inschrift nur mit einer einfach künstlerischen Schmuckform umgiebt. Das Denkmal für König Friedrich Wilhelm III. war ähnlich entworfen, aber umfassender, reicher, mit belebteren künstlerischen Zierden ausgestattet. Man hatte geglaubt, sich in solcher Art auf ein sinnbildliches Schmuckwerk beschränken zu müssen, da es den Bewohnern der einzelnen Stadt, Berlins, nicht zukam, ein Denkmal aufzuführen, welches die eigentliche geschichtliche und königliche Bedeutung des Verewigten, sein grosses Wirken für den gesammten Staat zum Ausdrucke brächte. Doch aber wurde der Wunsch mehr und mehr laut, dass das Denkmal nicht ausschliesslich in seiner sinnbildlichen Form erscheinen, dass es auch ein Bild der körperlichen Erscheinung des theuren Dahingeschiedenen enthalten möge. Der Wunsch war völlig gerechtfertigt. Auch liess er sich in einer Weise zur Ausführung bringen, die, ohne den ursprünglichen Gedanken zu verläugnen, denselben nur noch inniger und ausdrucksvoller wiedergab. Der Künstler lieferte, nach mancher Umgestaltung des früheren, einen Entwurf, in welchem das Sinnbildliche auf das Piedestal beschränkt ward; die Cylinderfläche desselben wurde mit einer reichen Folge bewegter halberhabener Bilder bedeckt, welche ein heiteres, glückliches Leben im Genusse der freien Natur entfalteten, während sich über dem Piedestal das Standbild des Königs erhob, in aller Haltung innerer königlicher Würde, aber nicht mit der äusseren Pracht der Herrscher-Majestät, schlicht und inniges Vertrauen erweckend, ein Vater der Seinen. Nach diesem Entwurfe schritt der Künstler zur Ausführung.

Der erwünschten möglichst raschen Vollendung des Denkmales stellten sich aber auch von da ab manche unvorhergesehene Hemmnisse, theils technischer Art, theils in Betreff der Beschaffung der dazu erforderlichen Geldmittel, entgegen. Es dauerte geraume Zeit, ehe aus den Brüchen

von Carrara Marmorblöcke von der Grösse und Güte, wie sie zu diesem Zwecke nöthig waren, gewonnen und hiehergeschafft werden konnten. In den ersten Jahren des Unternehmens ward der Wohlthätigkeitssinn Berlins zur Aufhülfe der von einem verderblichen Brande heimgesuchten Stadt Hamburg aufs Höchste in Anspruch genommen, so dass die entbehrlichen Mittel der Bewohner Berlins sich vorzugsweise dorthin wandten. Schwere, drückende Nothjahre für den preussischen Staat selbst folgten; dann eine Zeit, in welcher das innere Leben des Staates einem völligen Umsturze Preis gegeben und die Noth des Augenblickes die Pflichten der Dankbarkeit gegen eine grosse Vergangenheit fast vergessen zu machen schien. Aber alle diese Zeit hindurch arbeitete der Künstler, ob auch kaum eines persönlichen Lohnes gewärtig, mit unermüdeter Beharrlichkeit, mit unverringerter Begeisterung an seinem Werke fort. Er legte den Meissel nicht eher zur Seite, als bis das Beste geleistet war, was er vermochte, und bis — wie wir glauben — die Summe der künstlerischen Kraft unsrer Zeit in dieser Arbeit ihren Ausdruck gefunden hatte.

Das Werk ist vollendet und die schweren Wetterwolken, die über unserm Vaterlande hingen, sind zerrissen. Ein neuer Tag der Geschichte Preussens ist angebrochen, und mit Muth, Hoffnung und Vertrauen blicken wir dem, was er uns bringen wird, entgegen. Darum ist es jetzt an der Zeit, das Denkmal aufzustellen. Es soll nunmehr aus der Werkstätte des Künstlers hinaustreten, es soll dem Leben der Gegenwart und der Nachwelt angehören und dazu beitragen, dass beide sich ihrer Verbindung mit der grossen Vergangenheit bewusst bleiben. Am heutigen Tage, dem Geburtstage des verewigten Königes, wird der Grundstein des Denkmales gelegt. Der Platz ist unfern der Louisen-Insel, nach deren Denkmal das Standbild des Königes hinüberblicken wird. Die Aufstellung selbst wird, wie wir hoffen, in kürzester Frist nachfolgen.

Möge das Denkmal lange Jahrhunderte hindurch ungestört und unentweiht an seiner Stelle stehen! Und möge es, wie es aus der Liebe zwischen Volk und König hervorgegangen ist, die Liebe zwischen Volk und König stets lebendig erhalten!

Berlin, am 3. August 1849.

Meisterwerke deutscher Holzschneidekunst. Erstes Heft, enthaltend 4 Blätter mit 5 Bildern. In Holz ausgeführt von E. Graeff in Frankfurt. Leipzig 1849, Georg Wigand's Verlag. Fol. 1 Thlr.

(Deutsches Kunstblatt 1850, No. 5.)

Unter diesem Titel kündigt sich ein neues Unternehmen an, das für die Tüchtigkeit und Solidität, mit welcher der Holzschnitt heutiges Tages bei uns behandelt wird, neue Belege giebt. Die Zeichnungen rühren von Zeitgenossen her, und es scheint somit beabsichtigt zu sein, auch in Bezug auf Inhalt und Composition Belege für die heutige Kunstrichtung vorzuführen. Ich kann mich indess, um dies vorweg auszusprechen, mit der

Wahl der Compositionen des vorliegenden Heftes nicht überall einverstanden erklären. Das erste Blatt enthält zwei kleine Darstellungen nach Steinle, Knaben in allegorisch gemeinten Vorgängen, mit erläuternden Spruchbändern: — ein Knabe auf einem Apfelbaum mit brechendem Aste, mit der Inschrift „Ex malo malum" (doppelsinnig: von dem Apfelbaum, oder: vom Uebel das Uebel), — und ein Knabe, der eine Geige mit gesprungenen Saiten zürnend zu zertreten im Begriff scheint, mit der Inschrift „Nulla fides" (ebenfalls doppelsinnig: keine Saite, oder: kein Glaube). Man wird mir vermuthlich zugestehen, dass diese lateinischen Wortspiele ziemlich frostig sind; wenigstens hat nur das erste einen etwas tieferen Inhalt — auf den unheilvollen Apfel des Paradieses bezüglich, — während ein solcher bei dem zweiten ganz fehlt. Denn wenn die Geige auch etwa die Weltlust bedeuten soll, so bleibt es doch unklar, warum ihre Saiten gesprungen sind und warum der Knabe so thöricht ist, das unschuldige Instrument zu zertreten, statt es mit neuen Saiten zu beziehen. Die Darstellung des ersten Bildchens ist daher, bei dem verständlichen Vorgange desselben, auch naiver, die des zweiten aber ziemlich gesucht und pretiös herausgekommen. — Das zweite und das dritte Blatt, beide ebenfalls von Steinle, bilden Gegenstücke. Das zweite enthält eine Eva, die, mit Fellen bekleidet und einen Spinnrocken in der Hand haltend, unter einem Baume sitzt, während ein Knabe ihr von einem niedrigen Aste einen Apfel herabreicht und Adam im Hintergrunde mit Feldarbeit beschäftigt erscheint. Eva hat starke mächtige Formen, wie sie der Urmutter eines Geschlechtes zukommen; auch die Linien der Gestalt und ihrer Bewegung sind in zugleich schönen und derben Zügen geführt. Der Knabe ist schlank und leicht. Nur bei Adam wäre, zumal im Verhältniss zu dieser Eva, etwas grössere Energie zu wünschen gewesen; auch ist sein geschäftliches Thun nicht sonderlich verständlich. Das dritte Blatt ist eine sitzende Madonna mit dem Kinde in einer Glorie, — also die andre Eva, wie sie die spielende Symbolik des Mittelalters, indem sie zugleich den „Ave"-Gruss rückwärts liest, bezeichnet, durch die gesühnt wurde, was jene verbrochen hatte. Die weite Gewandung der Madonna bewegt sich in einem so majestätischen wie harmonischen Linienflusse; aber die Geberde ihres Kopfes und der Ausdruck ihrer Züge verrathen — zumal im Gegensatz gegen die Eva des vorigen Blattes — eine gewisse pietistische Befangenheit, und das Christkind in seinem langärmligen Röckchen, das sie halb in ihren Mantel eingehüllt hat und das mit seinen beiden Händchen das Kinn der Mutter fasst, ist nicht der Knabe, den weiland Christophorus wie die Last der Welt auf seinen Schultern fühlte. Diese Bemerkung ist nicht kleinlich und nicht eigenwillig gesucht: — mit dem Heiligen soll man einmal nicht spielen, und wenn es auch in noch so frommer Sentimentalität geschähe. — Der vierte Holzschnitt, in bedeutend grossem Maassstabe, enthält eine Genrescene nach Ph. Veit: das Gerüst eines Actsaales, auf dem das Modell sitzt, ein Knabe in der bekannten Stellung des Dornausziehers; zur Seite, im Winkel stehend, ein aufgerichtetes Skelett, das auf den Knaben niederzublicken scheint. Neben dem Skelett finden sich allerlei lateinische Inschriften, auf die Vergänglichkeit des Irdischen bezüglich. Die Darstellung hat also wiederum symbolischen Inhalt. Einem solchen wäre aber ohne Zweifel mehr Genüge geschehen, wenn statt der sinnlich dürftigen Knabengestalt ein mächtig gebildeter männlicher oder ein üppiger weiblicher Körper den Gegensatz

zu dem Skelett bildete. So muthet das Blatt weder den mit Symbolen spielenden Gedanken völlig an, noch auch den naiven künstlerischen Sinn. da zur Befriedigung des letzteren jedenfalls die Andeutung einer stärkeren malerischen Wirkung nöthig gewesen wäre, als hier erstrebt ist. Das Blatt ist eben etwas leer.

Die technische Behandlung der vier Blätter ist, wie schon angedeutet. nur erfreulich. Sie tragen durchweg den Charakter derber, skizzirender Federzeichnung, die bei Steinle, zumal in den beiden grösseren Blättern. neben aller Freiheit des Striches ein schönes stylistisches Gefühl erkennen lässt, bei Ph. Veit leichter und rascher hingeworfen erscheint. Der Holzschneider hat augenscheinlich das in den Originalzeichnungen Gegebene mit lebendigstem Eingehen auf deren Intentionen nachzubilden gewusst. Die klare Haltung der beiden grösseren Blätter nach Steinle wirkt besonders erfreulich. In dem Blatte nach Veit ist ein stellenweises Ueberziehen mit einer hellgelblichen und einer etwas dunkleren Tusche (durch zwei Tonplatten, die erste mit ausgesparten Lichtern), sehr glücklich und ungezwungen nachgebildet. Die Andeutung einer eigentlich malerischen Wirkung wird aber auch dadurch nicht erreicht; es ist nur ein äusseres Mittel zu einer solchen.

Jedenfalls indess führt uns das Unternehmen eine rüstige Praxis vor. und wenn dasselbe, wie doch wohl zu hoffen, auf die Composition und Handhabung noch anderer und möglichst verschiedenartiger Künstler unserer Zeit weiter hinausgeht, so wird es sich gewiss einer lebhaften und nachhaltigen Theilnahme zu erfreuen haben.

Bildnisse berühmter Deutschen. Erste Lieferung mit 3 Blättern in kl. Fol. Leipzig, Verlag von Breitkopf und Härtel. 1850.[1]

(D. Kunstblatt 1850. No. 14.)

Der über dies Unternehmen ausgegebene Prospectus bezeichnet dasselbe als eine Sammlung von Bildnissen der grossen Männer. welche seit dem Aufschwung des deutschen Geistes im vorigen Jahrhundert die Vorbilder der Nation gewesen sind. auf ihre Bildung bestimmend eingewirkt ihr vornämlich in Kunst und Wissenschaft vorangeleuchtet haben. die Bildnisse der Männer, welche als die geistigen Häupter des Volkes anerkannt sind. Für jedes Bildniss soll das beste erreichbare Original benutzt und dasselbe von ächter Künstlerhand durch den Grabstichel wiedergegeben werden. Der Umfang des Ganzen ist auf 9 bis 10 Lieferungen berechnet. Gewiss können wir das Unternehmen, wenn es ausführt, was es verspricht. nur mit herzlicher Freude begrüssen.

Das erste Blatt der ersten Lieferung ist ein Bildniss Lessing's. nach einem Gemälde Graff's von L. Sichling gestochen (von dem auch die

[1] Die Lieferung zu $1\frac{1}{2}$ Thlr. oder 2 fl. 40 kr. Rhl., bei Abdrücken vor der Schrift und auf grösserem Format das Doppelte.

beiden folgenden Blätter herrühren), ein in jeder Beziehung meisterliches und erfreuliches Blatt. Lessing's Erscheinung ist hier ohne Zweifel in der glücklichsten Epoche seines bewegten Lebens festgehalten worden; die sprechende geistvolle Lebendigkeit dieses edlen Kopfes verräth Graff's ganze Meisterhand. Der Stich ist in schönster Gediegenheit durchgeführt, voll Saft und Kraft, Festigkeit und Schmelz und mit der Nadel dem Wechsel der Farbentöne glücklich nachgehend. — Das zweite Blatt ist Göthe, nach einem Porzellangemälde von Sebbers. Das Bild ist vom Jahre 1826, Göthe also 77jährig dargestellt. Das ist schon eine bedenkliche Wahl, da wir in dem Dichter des zweiten Theiles des Faust — trotz aller gründlichen Achtung auch vor diesem Werk — doch nicht mehr den glorreichen Titanen unsrer Literatur finden. Sebbers aber hat (nach dem vorliegenden Blatt zu urtheilen) in diesem Bilde auch nicht einmal den Dichter des zweiten Faust, sondern, bei aller materiellen Aehnlichkeit der Züge, nur einen müden alten Mann gemalt. Wir mussten in der Sammlung statt dessen den Dichter des ersten Faust, der Iphigenie u. s. w. finden. Ueberdies mag das Original von Sebbers etwas trocken in der Behandlung sein; wenigstens kommt der Stich, bei allem sorglichen Fleiss, auch darüber nicht hinaus. — Das dritte Blatt ist Winckelmann, nach einem in Weimar befindlichen Gemälde von Maron. Auch dies will den Beschauer nicht recht anmuthen. Abgesehen davon, dass die Stellung der Augen (vielleicht im Verhältniss zum Knochenbau) schwerlich richtig sein dürfte, so ist etwas Flaues, Insipides darin; wir können uns den grossen Propheten der Schönheit nicht so unmännlich vorstellen. Der, ebenfalls sorgliche Stich scheint auch hier mit der Unbehaglichkeit des Originals im Kampfe gelegen zu haben.

Es thut mir leid, bei einem, offenbar so mit Liebe unternommenen und im ersten Blatte so ungemein schön documentirten Unternehmen diese Ausstellungen machen zu müssen. Es mag sehr schwer sein, überall die entsprechenden Originale aufzutreiben, aber doch wird darauf zunächst der Werth des Ganzen beruhen. Bei dem rüstigen Betriebe des Werkes dürfen wir indess für die Folge ein möglichstes Vermeiden solcher Uebelstände gewiss erwarten.

Die Albanerin. Der Albrecht-Dürer-Verein seinen Mitgliedern für das Jahr 1849. N. de Keyser p. Fr. Wagner sc.

(D. Kunstblatt 1850, No. 19.)

Nicaise de Keyser ist Virtuos par excellence. Er weiss, worauf die Wirkung des Virtuosen beruht, und er hat alles Vermögen, diese Wirkung zu erreichen. Er hat sich, seitdem er sein früheres Streben nach gewaltsamer Kühnheit (wie in dem grossen Bilde der Schlacht von Worringen) bei Seite gelegt, der Elemente der Grazie bemächtigt und erscheint in der Feinheit der Linienführung, in dem weichen Schmelz der Farbe, in den kosenden Spielen des Halbdunkels so vollendet, dass es nichts Liebenswürdigeres geben kann. Sein Ruhm steht auf festen Säulen, so weit nur

dem Virtuosenthum gehuldigt wird, und ich weiss nicht, wo dies in heutiger Zeit nicht der Fall wäre. Was kümmert ihn die kleine versprengte Schaar derer, die in ihrer Unersättlichkeit noch mehr verlangt, z. B. Darstellung des Lebens in einfach natürlicher Naivetät! Was hat eine solche Forderung mit der Machtvollkommenheit des Virtuosen zu schaffen!

Das Bild der Albanerin, das der Dürer-Verein hat stechen lassen, ist auch ein Glanzstück künstlerischer Virtuosität. Die Dame, in ganzer Figur, sitzt zur Seite eines Brunnens, der mit römischer Sculptur geschmückt ist. Dichtes Gebüsch umschattet den Brunnen; abendliches Licht fällt herein und streift die reizvolle Gestalt. Sie hat aus dem Grase, seitwärts, einige Sternblumen gepflückt; mit dem rechten Arm auf die steinerne Brüstung gestützt, entblättert sie eine von den Blumen, indem sie dazu das bekannte: „Er liebt mich, liebt mich nicht“ etc. zu sprechen scheint. Hemd und Achselband sind von der linken Schulter niedergefallen. Wir wissen zwar nicht, wie dies gekommen, da die Haltung und Bewegung von aller Nachlässigkeit eines unbewussten Selbstvergessens frei ist; aber wir haben dabei den Vortheil, mehr von diesen interessanten, junonisch schwellenden Formen zu sehen, als uns ohne dies vergönnt gewesen wäre. Das feine Gesicht, dessen hochgewölbte Augen auf das Spiel mit der Blume gerichtet sind, die ganze Gestalt hat einen ebenso wohl erwogenen malerischen Reiz wie das gewählte Kostüm, das man sich immer aufs Neue gern vorführen lässt und das selbst in der hervorstehenden Haarnadel, welche die Form eines kleinen Brillantdegens hat, den Augen des Beschauers verstohlen zuwinkt. Es ist von A bis Z ein ungemein glücklich berechnetes lebendes Bild, und wir lassen unser Auge um so ungestörter darüber hinschweifen, als wir sehen, dass die Dame ohne Beschwerde in ihrer Stellung verharrt, dass sie gern sitzt und den Vorhang gar nicht herbeisehnt, der das Bild unsern Blicken wieder entziehen wird. Nur das könnte uns beunruhigen, dass der grosse Krug, den der Künstler als ein der Dame zugehöriges Requisit unter den Quell des Brunnens gesetzt hat, schon bis zum Ueberlaufen voll ist. Und nur das Eine möchte ich wissen: — was nemlich unser alter ehrenwerther Meister, was Albrecht Dürer sagen würde, wenn er seinen Namen mit unter das Blatt geschrieben sähe!

Doch wir haben es ja nicht mit dem Bilde, sondern mit dem Kupferstich zu thun. Das Bild war da und seine Existenz unbestreitbar; der Kupferstecher hatte die Aufgabe, es, wie es da war, mit der Nadel zu reproduciren. Mich dünkt, er hat seine Aufgabe mit voller Meisterschaft gelöst. Wir fragen hier nicht nach der Sache, nicht nach der künstlerischen Absicht des ursprünglichen Meisters, sondern danach, wie der Kupferstecher die Behandlungsweise des letzteren in seine Technik übersetzt hat. Er hat sich der Grazie, dem malerischen Reiz des Urbildes mit grossem Glück angeschlossen und besonders in der Figur sowohl das verschieden Stoffliche der Gewandung, als die zarten Töne und Farbenspiele des Fleisches aufs Beste wiedergegeben. Es ist das ächte alte Gesetz des Kupferstiches, dem er hiebei durchaus gefolgt ist, ohne alles Streben nach dieser oder jener Art von Glanzeffect, was wir im fremdländischen Kupferstich nicht allzu selten wahrnehmen und wozu gerade bei diesem Sujet Gelegenheit gegeben sein mochte. Vielleicht ist der Kupferstecher hiebei noch um einen Grad unter dem Erlaubten zurückgeblieben; wenigstens könnte die Umgebung und namentlich der landschaftliche Hintergrund

wohl etwas saftiger behandelt sein. Aber ein Grad zu wenig ist besser als zwölf Grade zu viel. Jedenfalls ist es ein Blatt, das — in seiner Technik nemlich — dem Vaterlande Ehre bringt.

Eine Reliquie von Erwin Speckter.

(D. Kunstblatt 1850,, No. 24.)

Uns liegt ein kleiner Kupferstich nach einer Jugendarbeit dieses allen Freunden deutscher Kunst allzufrüh geschiedenen Künstlers vor. Der Stich hat etwas über $3^1/_2$ Zoll Höhe und gegen 5 Zoll Breite und stellt die drei Marien am Grabe Christi dar. Es ist das Innere der Grabeshöhle; der Engel sitzt auf dem Rande des offenen Grabes, mit der einen Hand in dasselbe, mit der andern nach oben deutend; Maria Magdalena ist näher herangetreten und schaut in das Grab; die beiden andern Frauen stehen am Eingang der Höhle. Composition, Auffassung und Durchführung lassen ganz jene alterthümlich stylmässige Richtung erkennen, die in Overbeck ihren Hauptvertreter findet. Das Original ist, in der Grösse des Stiches, sorgfältigst in Wasserfarbe ausgeführt; der Stich, von F. Schröder herrührend, zeichnet sich durch eine zarte, sinnig eingehende Behandlung aus, der Weise der kleinen Kupferstiche von ähnlicher Dimension nahe verwandt, welche von dem „Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf“ ausgehen.

Das Blatt gehört einer Richtung an, die wir als antiquirt betrachten, die wir mit Entschiedenheit von uns weisen müssen, wenn sie sich uns als eine dauernd gültige aufdrängen will. Ihre conventionellen Formen sind nicht geeignet, den Vollgehalt des Lebens, auf den gerade unser heutiges künstlerisches, wie sittliches Leben uns hinführt, zur Erscheinung zu bringen. Auch E. Speckter hatte dies später, bei der Erstarkung seines künstlerischen Willens, bei der Erweiterung seines künstlerischen Gesichtskreises, sehr wohl erkannt. Wohl aber hatte diese Richtung zu ihrer Zeit, als Durchgangs- und Entwickelungs-Moment, ihre Nothwendigkeit, ihr Recht für sich. Sie war der bestimmte Ausdruck eines eben erwachenden, tiefsinnig jugendlichen Gemüthes, — einer zarten religiösen Sentimentalität, die dem jugendlichen Auge oft eine so eigenthümliche Schönheit giebt. Und wo künstlerische Werke aus solcher ächten Jugendlichkeit geboren sind und ihren Stempel tragen, da allerdings werden wir mit herzlicher Theilnahme immer auch bei ihnen gern verweilen. Da sind ihre conventionellen Formen nur das äussere Gewand liebenswürdiger Subjectivität; da ist es die Wahrheit der letzteren, die uns fesselt und den Anspruch auf den thatsächlichen Ernst dessen, was vorgeführt werden sollte, fern hält. So in den Repräsentanten ganzer jugendlicher Epochen, wie in Fiesole oder den Meistern der altkölnischen Malerschule, — so in den Jugendarbeiten einzelner grosser Künstler, die sich zur Vollendung emporgerungen, z. B. Raphaels. Und eben dies ächt Jugendliche, fast Kindliche in dem nach E. Speckter gestochenen Blättchen, die keusche, zarte Sentimentalität,

die sich hier nur als junge Blüthe giebt und die künftige Frucht ahnen lässt, schafft demselben den eigenthümlichen Reiz und macht es zu einem ächten Repräsentanten eines Strebens, das zu seiner Zeit die Geister der edelsten Jünger der Kunst erfüllte und das wir heutiges Tages nur — aber freilich mit allem Ernst — zu bekämpfen haben, wenn es in greisenhafter Erstarrung dem stets neu quellenden Leben seinen Raum nimmt.

In der Herausgabe von E. Speckter's Briefen aus Italien (die jedem Künstler und Kunstfreunde bekannt sein werden), und zwar am Schlusse der Einleitung, ist bemerkt, dass es die Absicht gewesen sei, seinen künstlerischen Nachlass herauszugeben, dass man dies aber aus mehreren Gründen habe unterlassen müssen. Die Veröffentlichung des eben besprochenen Blättchens lässt uns dies aufs Neue schmerzlich bedauern. Es gehört mit zum Erfreulichsten, die Gesammt-Wirksamkeit eines Künstlers in einer Nachbildung seiner Werke, wenn auch leicht, doch nur mit künstlerischem Verständniss gearbeitet, überschauen zu können und ihr Bild in solcher Weise der Nachwelt erhalten zu wissen, und doppelt wichtig ist dies, wenn der Künstler, wie E. Speckter, dem Kreise seiner Thätigkeit zu früh entrissen wurde. Möchten seine Freunde doch noch die Gelegenheit finden, das, was schon beschlossen war, in irgend einer passlichen Weise zur Ausführung zu bringen!

Eine neue Medaille von Karl Fischer in Berlin.

(D. Kunstblatt 1850, No. 44.)

Von Karl Fischer ist kürzlich eine neue Medaille geschnitten worden, die uns einmal wieder den erfreulichen Beweis giebt, dass unsre Medaillenarbeit noch immer nicht ganz vergessen hat, dass sie ein Fach der Kunst bildet. Es ist die kleinere der beiden Medaillen, welche von höchster Instanz zur Anerkennung für ausgezeichnete gewerbliche Leistungen verliehen werden sollen. Sie hat etwas über $1\frac{1}{2}$ Zoll im Durchmesser. Auf dem Avers sehen wir, von einem zierlich leichten Blätterkranze umfasst, das Profilbild des Königs. Das letztere ist offenbar (ebenso wie das Bild des Königs auf der Medaille, die Fischer unlängst auf die silberne Hochzeit unsres Herrscherpaares gearbeitet hatte), obgleich die Beischrift fehlt, von Fischer selbst nach dem Leben modellirt. Fischer hat überall eine charakteristisch eigenthümliche Auffassung des Kopfes des Königes; er scheint nicht sowohl darauf auszugehen, das Besonderste der Individualität, als vielmehr die allgemeineren Grundzüge der Form wiederzugeben. Diese Bildnisse sind daher nicht von sogenannt frappanter Aehnlichkeit, wohl aber von einer gewissen Classicität des Styles, die, was mir zumeist beachtenswerth erscheint, den Geschlechtstypus unsres Herrscherhauses, die Grundbildung des Hohenzollernkopfes, hervorhebt. Dies ist ein Lob, das den etwaigen Tadel keinesweges unterdrücken soll; denn das ausschliesslich Individuelle könnte und sollte auch bei dieser

stylistischen Auffassung, doch vielleicht noch mehr beachtet sein. Sehen wir aber hievon ab, so finden wir in der Behandlung des Kopfes überall, neben jener maassvoll gehaltenen Anlage, eine weiche, lebenvoll flüssige Behandlung, die der Arbeit zugleich einen grossen Reiz giebt. Auch das Haar ist leicht, frei und in durchaus edler Weise behandelt. — Der Revers ist, wie ich höre (denn auch hier fehlt die Beischrift), nach einer Composition von P. von Cornelius gearbeitet. Ich habe mich mit den Entwürfen, die Cornelius neuerlich zu unsern Medaillen geliefert hat, nicht überall einverstanden erklären können; die Bewegung seiner Gestalten ist darin gelegentlich etwas zu sehr auf herkömmliche Schaustellung berechnet, die Composition ab und zu eine der plastischen Ausführung nicht günstige, der Gedanke nicht immer schlicht und concentrirt genug. Für diese neuste Fischer'sche Medaille aber hat er einen höchst glücklichen Entwurf geliefert, der ebenso, wie er im Gedanken eine einfache epigrammatische Grösse hat, den gegebenen Raum in schönster Weise füllt und der plastischen Behandlung (ohne zugleich an das entgegengesetzte Extrem einer einseitig plastischen Schule irgend anzustreifen) völlig entspricht. Es ist ein auffliegender Adler, auf dem eine weibliche gekrönte Gestalt sitzt, die in der Linken ein Scepter trägt und mit der Rechten einen Kranz emporhebt, — also eine Borussia, oder vielleicht noch richtiger: die Majestas Preussens, welche einen Sieger zu krönen im Begriff ist. Es dürfte schwer sein, eine schönere Composition für ähnliche Zwecke nachzuweisen; es dürfte aber auch einer solchen Composition nur selten eine Ausführung von ähnlicher Gediegenheit entsprochen haben. Dahin gehört fürs Erste die Zartheit des Reliefs im Allgemeinen. Bei unseren neueren Medaillen (die meisten Fischer'schen ausgenommen) ist ein dickes, schwerfälliges Relief vorherrschend geworden, welches das Auge des Betrachters in unerquicklichster Weise berührt, — ein Uebelstand, oder eine künstlerische Trägheit, die doppelt auffällig ist, da gerade die Technik der Medaillenarbeit die, auch von früheren grossen Meistern sehr wohl benutzten Mittel bietet, in der leichten Schwingung des Reliefs das Anmuthvollste zu leisten. In der vorliegenden Medaille ist diesem Bedingniss wiederum aufs Vollständigste entsprochen. Die weibliche Gestalt ist zur Hälfte nackt. Um ihren Unterkörper liegt ein stärkeres Gewand, während der Oberkörper grössten Theils entblösst ist und, bei dem leisesten Relief, die zarteste Entwickelung grossartig edler Formen zeigt. Sie trägt zugleich eine Art Chlamys von leichtem Stoffe, die über der rechten Schulter zusammengeheftet ist, über einen Theil des Körpers weggeht und flatternd in der Luft schwebt. Dies Gewandstück, wo es die Körperformen durchschimmern lässt und wo es frei spielt, ist an sich ein kleines Meisterstück zartester Behandlung, die sich, obwohl durchaus auf der Grundlage des plastischen Elements, zu einer Freiheit entwickelt, welche der malerischen Wirkung nahe steht. Während wir statt der letzteren an ähnlichen Stellen unsrer modernen Medaillen gelegentlich eine Art wüsten Bindfadengeriemsels sehen, steht Fischer hier — ich wage das Wort: — einem Hedlinger zur Seite. Dass durchweg die ganze Darstellung des Reverses mit dem lebendigsten Naturgefühl durchgeführt ist, bedarf nach dem Vorstehenden keines weiteren Nachweises. — Ich kann nach Betrachtung der Medaille nur die unverholene Freude darüber aussprechen, dass Fischer, der schon im Jahre 1833, in seiner Medaille auf den Ober-Landes-Gerichts-Präsidenten

Oelrichs, ein, vielleicht nicht genügend bekannt gewordenes Meisterwerk ersten Ranges geliefert hatte, — ein Portraitbild, welches nur mit den deutschen Portraitmedaillen aus den zwanziger und dreissiger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts, dem Besten, was Deutschland in der damaligen Blüthezeit seiner Kunst in dieser Richtung zu liefern vermochte, verglichen werden kann, — auch in seiner neusten Arbeit noch das Zeugniss seines vollen künstlerischen Vermögens abgelegt hat [1])

Christian Rauch.

(Für Weigel's „Zeitgenossen" im Frühjahr 1851 geschrieben.)

Christian Rauch, der grosse Meister unter den Bildhauern der Gegenwart, wurde am 2. Januar 1777 zu Arolsen geboren. Sein erster Lehrer war der Hofbildhauer Valentin zu Arolsen; später arbeitete er bei Chr. Ruhl in Kassel. In seinem zwanzigsten Jahre kam er nach Berlin, wo sich ihm zur gründlicheren Ausbildung in seinem Kunstfache willkommene Gelegenheit ergab. Im siebenundzwanzigsten Jahre ging er nach Italien: in Rom blieb er längere Zeit. Nach dem Tode der Königin Louise von Preussen erhielt er, im J. 1811, vom Könige den Auftrag zur Ausführung ihres Grabdenkmales. Das Werk steht im Mausoleum zu Charlottenburg, ein Heiligthum des preussischen Volkes. Rauch hatte dasselbe mit aller Hingebung seines künstlerischen Vermögens gearbeitet, doch seinem Willen noch nicht genügt; er arbeitete es noch einmal, dem Marmor das flüssigste Leben, dem Leben den Hauch des verklärten Geistes aufprägend. Nach der Befreiung des Vaterlandes von der Fremdherrschaft wurden ihm die Aufträge zu Denkmälern, welche diese grosse Zeit zu feiern bestimmt waren. Er schuf die Marmordenkmäler Scharnhorst's und Bülow's zu Berlin, die ehernen Denkmäler Blücher's, zu Berlin und zu Breslau. An dem Grabdenkmale Scharnhorst's, an dem grossen, in Eisen gegossenen Siegesdenkmale, welches sich auf dem Kreuzberge bei Berlin erhebt, hatte er wesentlichen Antheil. Das Grabdenkmal des Königes Friedrich Wilhelm III., welches neben dem der Königin im Charlottenburger Mausoleum aufgestellt ward, kann als Beschluss dieser hehren Folge bezeichnet werden. Andre Werke, — die Denkmäler mit den ehernen Standbildern des Königes Maximilian zu München, Franck's zu Halle, Dürer's zu Nürnberg,

[1]) Die grössere der für gewerbliche Leistungen zu ertheilenden Medaillen ist von C. Pfeuffer gearbeitet. Ich finde in derselben kein künstlerisches Vermögen, im höheren Sinne des Wortes, und fühle mich daher nicht veranlasst, sie in diesem, der Kunst gewidmeten Blatte näher zu besprechen. Ich bemerke nur, dass in dem Profilbilde des Königs, welches auf dem Averse im Einschluss andrer Darstellungen enthalten ist, jenes ausschliesslich Individuelle vielleicht charakteristischer hervortritt und dass die von Cornelius für den Revers gelieferte Composition, auch abgesehen von der Ausführung und Behandlung, wiederum eine minder günstige ist.

der beiden Polenkönige Mieczislaw und Boleslaw Chrobri zu Posen, das Grabdenkmal der Königin von Hannover in Marmor, die Marmorgestalten der sechs Viktorien für die Walhalla bei Regensburg, reihten sich den ebengenannten an. Einzelarbeiten verschiedenster Art, namentlich eine überaus grosse Anzahl von Portraitbüsten, entstanden neben den grösseren Werken. Gegenwärtig sehen wir, in Berlin, der Aufstellung des mächtigen ehernen Denkmales Friedrich's des Grossen, das in der Figurenfülle seiner Träger zugleich das Denkmal der Zeit des grossen Königes ist, entgegen. Rauch hat dasselbe im Verlauf der letzten zehn Jahre, mit unversieglicher Jünglingsfrische, gearbeitet.

Das Geheimniss von Rauch's künstlerischer Grösse ist einfach und liegt offen vor unserm Auge. Er hat den künstlerischen Blick für die Natur und ihre Gesetze; er hat die Demuth, die Treue, die nimmer endende Hingebung, sein Ich vor dem Bilde der Natur zu vergessen, ihren Geboten, wie sie in der einzelnen Erscheinung sich geltend machen, zu lauschen, diese in ihrer vollen und höchsten Wesenheit zur dauernden Darstellung zu bringen. Er hebt mit dem Gegebenen, dem Seienden an und steht, dasselbe mit aller Kraft seines Geistes und Willens durchdringend, auf demjenigen festen Grunde, auf dem allein die höchste Kunstvollendung erwächst und zu aller Zeit erwachsen ist. Er ist, von solchem Grunde aus, unablässig zu immer mehr geläuterter Vollendung emporgestiegen, gleich als ob jedes Jahr seines Lebens seiner Hand nur neue Frische, neue Kraft gebracht hätte.

Rauch hatte für solche Richtung des künstlerischen Sinnes bei seinem Eintritt in Berlin den entsprechenden Boden gefunden. In Berlin hatte sich in der späteren Zeit des vorigen Jahrhunderts eine gewisse realistische Kunstweise ausgebildet, die einer der damals gewichtigsten Vertreter idealistischen Strebens, Goethe, fast streng zu rügen sich gedrungen fand. Die Standbilder von Seidlitz, Keith, Zieten und dem Fürsten von Dessau, durch den Flamänder J. P. A. Tassaert und durch Gottfried Schadow gefertigt, entstanden als die kräftigsten Zeugnisse dieser Kunstweise, die eben doch den Vorzug gesunder, fortwirkender Kraft hat. Rauch setzte in seinen Werken fort, was er in jenen begonnen sah; er schloss sich ebenso treu, noch treuer als die genannten Meister, der körperlichen Erscheinung der zu Feiernden an; aber er hat die Darstellung zugleich auf eine wesentlich höhere Stufe geführt. Er weiss die feinsten Eigenthümlichkeiten des individuellen Charakters künstlerisch wiederzugeben, die bis ins Einzelste belebte körperliche Hülle zum Ausdruck des lebendigen Geistes zu machen. Er weiss das gesammte Dasein in jenem erhöhten Momente festzuhalten, in welchem dasselbe von Maass und Harmonie durchdrungen erscheint. Er zeigt dieselbe klare und starke Meisterschaft in der Büste, die dem Privatleben, wie in dem Standbilde, welches dem öffentlichen Leben gewidmet ist. Er ist vor Allem der Meister der geschichtlichen Denkmale.

Aber wer mit Ernst und Treue den Gesetzen des Lebens lauscht, dem bleibt auch die reine, unabhängige Schönheit nimmer fremd. Aus dem sichern Grunde des Lebens erwächst als ein wesenhaft Wahres das Ideal, das ohne solchen Grund nur ein Traum ist. Rauch hatte schon an dem Denkmal der Königin Louise gezeigt, wie mächtig er auch auf diesem Gebiete war. Die andern historischen Standbilder, die dann seine Thätigkeit vorzugsweise in Anspruch nahmen, schienen dieser Richtung minder

günstig zu sein; dennoch fand er auch an ihnen, vornehmlich an dem Schmuck ihrer Piedestale; volle Gelegenheit, freie Schönheit in poesievoller Gestaltung zur Erscheinung zu bringen. Die Reliefbilder an dem Piedestal von Scharnhorst's Denkmal, fast noch mehr die an dem Denkmal Bülow's, mit ihren kühnen Viktoriengestalten, gehören namentlich hieher. Auch in manchem Einzelwerk, z. B. in seiner Danaidenstatue, wusste er solchem Drange in reizvollster Weise zu genügen. Zur erhabensten Schönheit gestaltet, überall in eigenthümlichster Weise belebt und überall von läuternder Harmonie umspielt, wie unter Griechenlands sonnigem Himmel geboren, erscheinen jene sechs kolossalen Marmorbilder der Siegesgöttinnen, welche das Innere der Walhalla schmücken.

Wer endlich selbst mit Ernst und Treue strebt und schafft, pflanzt solches Streben auch auf Andre über. Rauch hat zahlreiche Schüler gebildet und seinen Sinn auch bei ihnen fest gemacht; Manche sind unter diesen, auf welche die Gegenwart ebenfalls schon mit gerechtem Stolze schaut. Rauch wird in seinen Werken fortleben und, wenn die eigene kräftige Meisterhand dereinst den Meissel von sich legen muss, noch in seinen Schülern fortschaffen.

Von der Erfindung neuer Baustyle.

Bei Gelegenheit eines Concurrenz-Ausschreibens der Kunst-Akademie zu München.

(D. Kunstblatt 1851, No. 14.)

Drei Punkte stellen sich, nach unserer Ansicht, als die Ausgangspunkte für die künstlerische Fortbildung der Architektur dar. Ihre gegenwärtige Bedeutung in Betracht zu nehmen, ist gewiss nicht ohne Interesse. Diese Punkte sind:

die heilige Tradition;
das Material und die technische Construction;
das ästhetische Vermächtniss.

Die heilige Tradition, mehr oder weniger symbolischen Inhalts, ist für frühere, naive Kunstepochen von wesentlichster Bedeutung gewesen. Auch in neuerer Zeit hat man an dieselbe wieder anzuknüpfen versucht. Man hat die altchristliche Basilika, als die primitive Grundlage der christlichen Architektur, man hat die höchste Entfaltung der letztern in der Epoche des sogenannt gothischen Baustyles (und zwar in dessen französischer primitiver Ausbildung der Zeit um das Jahr 1200) als die festen Grundpfeiler für die künstlerische Bethätigung unsrer Tage hingestellt. Es bedarf indess des Nachweises darüber nicht, dass die neueren Jahrhunderte einen grossen Bruch mit der Tradition herbeigeführt haben, und es steht in Frage, wie weit jenes erneute Anknüpfen sich als lebensfähig erweisen wird. Jedenfalls ist dies Verhältniss ein wesentlich verschiedenes von dem der alten Zeiten (der christlichen wie der vorchristlichen).

in denen die Tradition ungebrochen gültig war; ihre Bedeutung liegt dem Bewusstsein des Volkes nicht mehr vor und müsste daher ebenso erst zurückerobert werden, wie für neue heilige Zwecke (z. B. für die mannigfach versuchte Gestaltung der protestantischen Kirche) die traditionell gültige Grundform noch erst festzustellen wäre. Wir sind, selbst heute, nicht gewillt, die Tradition zu verläugnen; aber sie kann, wie die Dinge stehen, höchstens nur einen vereinzelten, bedingten Einfluss auf die mögliche Fortbildung der architektonischen Kunst haben.

Der Einfluss des Materials und der technischen Construction auf die künstlerische Gestaltung der Architektur ist auch nur ein bedingter, aber er muss sich, in dieser seiner Bedingtheit, zu allen Zeiten und unter allen Umständen auf gleiche Weise geltend machen. In dem Material und in der Weise seiner Verwendung liegt die Realisirung des künstlerischen Gedankens, in seinem Gesetz die Vernunft des architektonischen Werkes eingeschlossen. Es giebt zwar Kunststücke, die auch das Constructionswidrige möglich machen; aber der natürliche Sinn fühlt sich unwillkürlich von ihnen zurückgestossen. Der künstlerische Gedanke kann mit diesem Bedingniss seiner Erscheinung überall nur Hand in Hand gehen; ja, er ist eigentlich nur ein idealer, ein freier Ausdruck dessen, was in dem Naturgesetz noch geistig gebunden erscheint. Das letztere ist daher geeignet, ihm die wesentlichste Anregung zu geben, der materielle Ausgangspunkt daher der entschiedensten Berücksichtigung werth. In diesem Betracht aber liegt in unsrer Zeit, in den mannigfachen Nützlichkeitsbauten, die stets neue und neue materielle Combinationen hervorgerufen haben, wahrhaft Staunenswerthes vor. Das Eisengerippe des ungeheuren Industrie-Ausstellungs-Gebäudes in London steht wie ein Naturwunder vor unsern Augen, und es geht wie eine mächtige Ahnung künftiger künstlerischer Erscheinungen durch unsre Brust, wenn wir die starren Formen, die hier der trockne, aber freilich riesige Calcül verbunden hat, geistig belebt, das heisst: wenn wir die Naturkraft, die in ihnen waltet, in ihrer Erscheinung ebenso lebendig dargestellt und gegliedert denken, wie der Steinbalkenbau in der griechischen, der Kreuzgewölbebau in der germanischen Architektur (in beiden freilich den sonstigen Zeitbedingnissen entsprechend) künstlerische Belebung gefunden hat.

Es kommt schliesslich eben auf den künstlerischen Geist an, der die Gabe des Himmels ist. Aber Gott sendet den Künstler nicht wie einen gewappneten Erzengel auf die Erde; es ist nur der Keim, den er in die Brust des Menschen gelegt hat und der genährt und gepflegt, mit Weisheit auferzogen und mit sinnvollem Verständniss ausgebildet sein will. Diese Ausbildung empfängt er, zumal was die ideale Kunst der Architektur anbetrifft, durch die Anschauung und künstlerische Durchforschung der Werke, die im Laufe der vergangenen Jahrhunderte entstanden sind. Dies ist jenes ästhetische Vermächtniss, dessen Besitzergreifung erst ihn in Wahrheit befähigt, sich auf die Höhe seiner Zeit zu stellen. Er hat die Stylgesetze der verschiedenen Epochen der Kunst sich klar zu machen, um zu lernen, wie die materielle Aufgabe aus ihrer dumpfen Starrheit zu lösen, geistig zu beleben und in dieser Belebung zu gliedern, wie dem geistigen Bedürfen der Zeit durch solche Belebung des materiellen Problems der volle wahrhafte Ausdruck zu geben ist, — um die künstlerische Formensprache zu lernen, aber nicht als ein zufälliges Conglomerat zufälliger Regeln, sondern als ein von geistigem Athem Durchdrungenes und

daher, je nach der Aufgabe, sich immer und immer wieder neu Erzeugendes. Das ist der Sinn der ästhetischen oder kunstgeschichtlichen Schule des Architekten, die ihn nicht dahin führen soll, Dagewesenes in seiner mehr oder weniger bedingten und zugleich mehr oder weniger ausschliesslichen Gültigkeit noch einmal zu machen oder dasselbe so oder so durcheinander zu mengen, — die ihm vielmehr überhaupt das Verständniss der architektonisch künstlerischen Form geben und ihn befähigen soll, Herr dieser Form zu werden. Zu solcher Schule und zu solchem Studium gehört freilich mehr, als in der Regel vorausgesetzt wird.

Es wird hienach — da wir das Gewicht des ersten der drei von uns aufgestellten Ausgangspunkte selbst erheblich in Frage stellen mussten, — einfach auf diejenigen Bedingungen ankommen, die eben von selbst jedem Auge entgegentreten: auf ein gründliches technisches Wissen und auf eine gründliche ästhetische Durchbildung, und zwar auf eine solche, die eine wirklich absolvirte Schule hinter sich hat. Beides werden die betreffenden Unterrichtsanstalten gewähren und damit ihre Aufgabe als erfüllt betrachten können. Dann wird es sich, nicht minder einfach, darum handeln, dass die Architekten mit unbefangener Naivetät und ohne etwa ein Wettjagen nach dem Unerhörten anzustellen, die jedesmalige Aufgabe ihren besonderen Bedingnissen gemäss durchzubilden suchen; das Angemessene und auch dem Geiste der Zeit nicht Widersprechende wird dann von selbst entstehen. Fügt es aber die Gunst des Himmels, — was freilich kein Concurrenz-Ausschreiben und keine höchste Erden-Instanz schaffen kann, — dass auch ein Genie unter ihnen ist, so wird dieses alsdann, aus eigner noch höherer Machtvollkommenheit, die von der Zeit gegebenen Bedingnisse in derjenigen künstlerisch lebenvollen Form zu gestalten wissen, welche dem ersehnten Neuen sein Dasein giebt, Mitlebenden und Nachfolgern zur Marke, danach sie ihr Steuer zu richten haben.

Sculpturen von Steinhäuser in Bremen.

Reisenotiz.

Das dem berühmten Astronomen und Arzte Olbers, dem Entdecker der Pallas und Vesta, gewidmete Marmordenkmal auf der Wall-Promenade. Die Statue des Gefeierten im gewöhnlichen Oberrock, offnen Hemdkragen, hohen Stiefeln und einem klassisch ideal drappirten Mantel, — was meines Erachtens einen Widerspruch des in der Figur repräsentirten Culturmomentes in sich schliesst. Die Durchführung mit feinem künstlerischem Sinne; geschmackvolle Gewandbehandlung, welche die römisch-classische Durchbildung auf den Grundelementen der Rauch'schen Schule erkennen lässt. Die Haltung einfach tüchtig. Die rechte Hand, frei über der Gewandung niederhängend, mit einer Schriftrolle; die linke unter dem Mantel in die Hüfte gestützt, wodurch sich, zumal schräg von dieser Seite gesehen, ein schönes Linienspiel entwickelt. Das Gesammtgefühl für die Körperlichkeit vortrefflich, — ein etwas gedrungenes Verhältniss, das

aber harmonisch in sich durchgeführt ist und namentlich auch dem Charakter des Kopfes entspricht. Dieser, sehr individuell und anziehend durchgebildet, in einfach schöner Haltung emporschauend.

Piedestal mit Reliefs. Vorn: Olbers am Telescop sitzend, dem ein Genius die Richtung giebt. Der schöne künstlerische Gedanke in einfacher Composition durchgeführt. In dem Genius eine gewisse moderne römische Manier, — Neigung zu einer gewissen körperlichen Trockenheit und etwas starker Kopfbildung (was mich u. A. an Rudolph Schadow erinnerte). — An der linken Seite Vesta, an der rechten Pallas, beide in ihrer antik mythologischen Personification, am Thierkreis vorüber schwebend, in den flatternden Gewändern mit guten Motiven; doch auch hier, besonders in der Figur der Vesta, mit Andeutungen derselben Manier. — An der Rückseite: Olbers als Arzt am Bette eines Kranken. Die Figur des Olbers hier wieder vortrefflich; aber der Kranke, der sich aufzurichten im Begriff ist, — zugleich in ideal nackter Erscheinung, während auf dem Tischchen vor dem Lager moderne Arzneifläschchen stehen, — in wirklich beschränkter Körperbildung und mangelhafter Haltung. —

Auf dem Kirchhofe das Denkmal einer jungen Frau, ebenfalls in Marmor. Eine einfach gothisch gehaltene Stele mit flacher spitzbogiger Nische. In dieser die Reliefgruppe eines Engels, der eine verhüllte weibliche Gestalt empfängt, welche sich ihm, Trost und Rettung suchend, in den Schooss neigt. Würdig und edel im Ganzen; die weibliche Gestalt besonders schön.

Eine Anzahl von Marmor-Arbeiten in der Kunsthalle. Die schönen Statuen der gebundenen Psyche und des Geigenspielers, die uns schon von früher wohl bekannt waren, eine lebenvolle Büste Rückerts u. s. w. Besonders anziehend zwei Reliefs, sinnig im Gedanken, von sehr geschmackvoll dekorativer Gestaltung desselben (im höheren Sinne des Dekorativen) und von reizvoll feiner und lebendiger Durchbildung. Das eine, oben flachrund, stellt Armin und Thusnelda vor, beide zu Pferde wie im Wettlauf hinbrausend. Armin, mit dem über den Kopf gezogenen Ochsenfell, voranjagend, fasst Thusnelda's Pferd in die Mähne und drückt dessen Kopf nieder. — Das andre Relief, kreisrund, enthält das Bild der Psyche, welche den, mit beiden Händchen aufwärts langenden Eros vor sich emporhebt. Dabei die Inschrift: *ΕΡΩΣ ΥΜΑΣ ΑΙΣΣΕΤΑΙ.* Umher der Thierkreis.

De la Fondation-Goethe à Weimar par Franz Liszt. Leipzig, 1851. (162 S. in 8.)

(D. Kunstblatt 1851, No. 28.)

Ein von Berlin im J. 1849, bei der hundertjährigen Jubelfeier von Goethe's Geburtstag, ausgegangener Aufruf hat die Gründung einer Goethe-Stiftung in Anregung gebracht, „die in seinem Geiste deutsches Kunstleben und den Einfluss desselben auf die Versittlichung des Volkes stärke und mehre.“ Es sind verschiedene Vorschläge gemacht worden, worin

eine solche Stiftung bestehen könne und wie dieselbe auszuführen sei. Der berühmte Klavier-Virtuose, von dem die oben genannte Schrift herrührt und der gegenwärtig in Weimar ansässig ist, hat den Gedanken mit Begeisterung für die Manen Goethe's aufgenommen und die Vorschläge zu einer scharf bestimmten Form auszuprägen versucht. Bei der nähern Aufmerksamkeit, welche seine Schrift bereits gefunden zu haben scheint, wird es nicht überflüssig sein, das Resultat derselben in seinen wesentlichen Punkten und in übersichtlicher Ordnung darzulegen und einiger Prüfung zu unterziehen.

Die Goethe-Stiftung soll hienach ihren Sitz zu Weimar haben und in jährlichem Wechsel, am Geburtstage Goethe's, dem 28. August, öffentliche Concurrenzen veranlassen und einrichten:

in der Literatur,
der Malerei,
der Sculptur,
der Musik.

Jedesmal soll Ein Werk den Preis erhalten, der, je nach der Beschaffenheit des Werkes, aus 500, 1000, 2000 oder 3000 Thalern bestehen soll. Es ist in Aussicht genommen, dass jedes Preis-Werk Eigenthum der Goethe-Stiftung werde und bleibe, auch jedes derartige literarische und musikalische Manuscript, für dessen Herausgabe zu ihrem Vortheil die Stiftung zu sorgen hat. Bei Sculpturarbeiten wird nur die Einsendung von Gypsmodellen oder Zeichnungen vorausgesetzt, und soll dem Autor einer prämiirten Arbeit der Art freigestellt bleiben, dieselbe später für seine Zwecke auszuführen. Für den Fall, dass diejenige der genannten Preis-Summen, welche dem zu prämiirenden Werke zuerkannt worden, dem Autor nicht genügt, sind besondre Bestimmungen vorgeschlagen.

Es wird die Hoffnung ausgesprochen, dass im Laufe der Zeit besondre Stiftungen zur Ertheilung von Nebenpreisen für sogenannt untergeordnete Fächer, — z. B. in der Architektur, — ins Leben treten werden. Ebenso, dass es möglich zu machen sein werde, Medaillen, sowohl an die Haupt-Prämiaten, als zum Zwecke der Accessits, zu vertheilen.

Die Angelegenheiten der Goethe-Stiftung sollen durch ein Directions-Comité, unter dem Vorsitz des Erbgrossherzogs von Sachsen-Weimar, vertreten werden. Dasselbe soll aus 25 Mitgliedern, von denen fünf in Weimar ansässig sind, bestehen. Es versammelt sich jährlich zur Zeit von Goethe's Geburtstage. Fünf Auswärtige werden hiezu jedesmal ausdrücklich, gegen eine Reise-Entschädigung von 100 Thalern und die Gewährung kostenfreien Aufenthalts in Weimar, eingeladen.

Das Comité hat jedesmal den Preis in der ausgeschriebenen Concurrenz zuzuerkennen. Zu diesem Behufe gesellt dasselbe sich eine Jury von drei Technikern des betreffenden Faches zu, welche unter denselben Bedingungen, wie jene fünf Mitglieder, nach Weimar eingeladen werden. Diese drei Techniker erstatten dem Comité vor der Entscheidung ihr Gutachten. Literarische und musikalische Concurrenz-Arbeiten sind zu diesem Behuf schon acht Wochen vorher, d. h. bis zum 15. Juni, einzusenden. Vor der Entscheidung nehmen die Comité-Mitglieder von den eingegangenen Arbeiten Kenntniss. Die Entscheidung erfolgt nach Stimmenmehrheit, wobei die drei Mitglieder der Jury, und zwar jeder mit dreifacher Stimme, mitstimmen.

Ausserdem hat das Comité das Programm für die nächstjährige Con-

currenz festzustellen und darin namentlich auch in demjenigen Kunstfache, welches der Turnus trifft, die Untergattung, in der concurrirt werden soll, zu bestimmen, im Fall man sich nicht etwa veranlasst sieht, eine specielle Aufgabe zu stellen.

Mit jeder musikalischen Concurrenz soll ein grosses Musikfest verbunden werden. Der Director, dem die Leitung desselben übertragen wird, soll 100 Thaler erhalten. In Betreff der auswärtigen Executanten ist die Hoffnung ausgesprochen, dass die Bewohner Weimar's für ihre Beherbergung bereitwillig Sorge tragen würden.

Die Stiftung verlangt als Minimum ein Kapital von 60,000 Thalern, als Maximum ein solches von 100,000 Thalern. Dasselbe soll durch eine allgemeine Subscription beschafft werden. Die jährliche Ausgabe wird mindestens 3000 Thaler, d. h. die Zinsen von 60,000 Thalern betragen. Hiebei ist ein zu ertheilender Preis von 1000 Thalern in Anrechnung gebracht. Es wird bemerkt, dass, im Fall Preise zu 2000 oder 3000 Thalern zu ertheilen wären, bevor man auf die Kapitalsumme von 100,000 Thalern gekommen, S. k. H. der Grossherzog von Sachsen-Weimar geneigt sei, das Fehlende zu diesem Zwecke zuzuschiessen. —

Diese Vorschläge, so schön die Absicht im Wesentlichen ist, erwecken doch in einigen Punkten Bedenken. Befremdlich ist es von vornherein, dass die Architektur von den eigentlichen Concurrenzen ausgeschlossen sein soll, während der Verfasser (S. 143) doch in der Literatur nicht etwa nur die höchsten Gattungen der Poesie, sondern jede namhafte literarische Thätigkeit, mit Ausnahme der streng wissenschaftlichen, berücksichtigt wissen will. Aus den beiläufigen Aeusserungen über die Architektur (S. 153) geht freilich hervor, wie wenig er sein Augenmerk auf das Künstlerische derselben zu richten geneigt war [1]). Es bedarf, wie es scheint, des ästhetischen Nachweises nicht, dass die Architektur, der ganzen Tendenz dieser Goethe-Stiftung gemäss, unbedingt mit in den Kreis der concurrirenden Künste gehört, dass somit eine Reihe von fünf Hauptfächern aufzustellen und ein fünfjähriger Turnus festzusetzen sein würde. Dann treten bei der Annahme, dass die prämiirten Werke (mit Ausnahme derer der Sculptur) in das unbedingte Eigenthum der Stiftung übergehen sollen, einige Bedenken entgegen. Schon bei den Werken der Malerei ist wenigstens in Frage zu stellen, ob auch das Recht der ausschliesslichen Vervielfältigung darin mit eingeschlossen sein soll, was unter Umständen von nicht unwesentlicher Bedeutung sein kann; dies wäre indess durch eine näher regelnde Bestimmung zu erledigen. Vorzugsweise aber würden die entsprechenden Verhältnisse der Literatur (unter Umständen auch der Musik) in Betracht kommen müssen. Das prämiirte Manuscript soll ganz in das Eigenthum der Stiftung übergehen und diese soll sich die ausschliessliche Herausgabe (im Fall sie sie nicht für eine erste Auflage einem Buchhändler überträgt) vorbehalten. Dadurch kann aber der Autor, selbst

[1]) Er vergisst dabei zugleich völlig, mit wie tiefem Sinne Goethe — mit dessen eigenthümlichen Richtungen er doch die Elemente der Stiftung in möglichst nahe Beziehung zu bringen sucht — schon seit seinen Jünglingsjahren die künstlerischen Leistungen der Architektur aufzufassen bemüht war, während er (der Verf., S. 101) gleichwohl die, in der That nur ziemlich unbedeutenden Versuche Goethe's, sich auch in das ihm fremde Element der Musik einzubürgern, aufs Höchste anschlägt

bei scheinbar glänzendem Preise, in ein ungünstiges Verhältniss versetzt werden. Der Autor verkauft gegenwärtig, nach Feststellung des geistigen Eigenthumsrechts, häufig keinesweges sein Manuscript ohne Weiteres an den Verleger, sondern giebt demselben nur das Recht, Vervielfältigungen seines Manuscriptes durch den Druck in einer oder mehr Auflagen zu einer bestimmten Anzahl von Exemplaren abzusetzen. Er kann dadurch, wenn seine Arbeit Erfolge hat, die letztere auf lange Dauer zu einem zinsentragenden Kapitale machen, ungleich vortheilhafter, als wenn er sie um eine beliebige, ein für allemal zu zahlende Summe absetzt. Die Billigkeit dürfte also auch Bestimmungen zu Gunsten des prämiirten Autors, welche einem solchen Verhältniss entsprächen, verlangen. Ohne Zweifel aber gehört, im entschiedenen Interesse des Autors, der ein Lieblingsschriftsteller der Nation sein oder werden kann, sowie nicht minder im Interesse des Publikums die Bestimmung hieher, dass es ihm, falls er eine Sammlung seiner Werke veranstaltet, unbenommen sein muss, auch das prämiirte Werk in dieselbe aufzunehmen.

Ferner würde die Entscheidung über den zu ertheilenden Preis bei den gemachten Vorschlägen theilweise den erheblichsten äusseren Schwierigkeiten begegnen.

Bei der Sculptur und Malerei würde dies weniger der Fall sein; bei der Eigenthümlichkeit ihrer Leistungen, die sich überschaubar dem Auge gegenüberstellen, würde sich nach dem angedeuteten Verfahren, wenn in der Kürze der Zeit auch vielleicht nicht ganz leicht, der entsprechende Beschluss fassen lassen.

Bei der Architektur, nachdem dieselbe mit aufgenommen, würden sich schon eigenthümliche Schwierigkeiten geltend machen. Es würden zum Behufe der Concurrenz insgemein architektonische Risse (nur im seltensten Fall Modelle) eingesandt werden; es würde unter den Rissen, zur Feststellung eines begründeten Urtheils mehr auf die geometrischen Zeichnungen, des Ganzen und der Einzelheiten, und auf das Wechselverhältniss beider, ankommen, als etwa auf malerisch ausgeführte Perspektiven: — es gehört aber gerade zur Beurtheilung jener ein schon ziemlich scharfgebildetes Verständniss. Das Comité würde also leicht in die Lage kommen, sich dem Urtheil seiner drei Techniker ohne Weiteres zu fügen.

Noch ganz anders aber verhielte es sich bei der Literatur und bei der Musik. Es ist freilich schon in den Vorschlägen berücksichtigt worden, dass zu deren Beurtheilung, da zunächst jedes Werk für sich durchgelesen sein will, ein grösserer Zeitaufwand nöthig sein würde. Daher jener, um acht Wochen frühere Termin der Einsendung für diese Fächer. Aber die Zahl des Eingehenden kann unter Umständen, zumal bei der Literatur, so bedeutend werden, dass für die drei Personen der Jury auch diese Zeit zu kurz sein möchte, abgesehen davon, dass sie schwerlich überhaupt so viel freie Zeit für ein unter Umständen so zeitraubendes Geschäft haben würden, dass es voraussichtlich kaum ausführbar sein würde, sie so zeitig und für so lange Dauer nach Weimar zu berufen und dass es noch viel schwieriger sein würde, alle die eingesandten Manuscripte zwischen ihnen, eines nach dem andern von Ort zu Ort, circuliren zu lassen. Und doch wäre dies Alles noch die geringere Schwierigkeit. Wie sollte es möglich sein, eine irgend grössere Anzahl von literarischen oder musikalischen Werken — und die ersteren können unter Umständen ein halbes Tausend und mehr ausmachen — in kürzester Frist zur Kenntniss der Comité-

Mitglieder zu bringen und deren Gefühls-Organe, die unter Umständen schon, wenn dies hintereinander geschähe, nach dem Anhören des dritten Stückes abgestumpft sein möchten, lebendig zu erhalten?

Die Sache ist in solcher Art eben unausführbar. Es wird überhaupt ins Auge zu fassen sein, dass bei den verschiedenen Kunstfächern wesentlich verschiedene Verhältnisse obwalten und dass hienach bei einer Aufstellung der Concurrenzen verschiedene Bedingungen und ein verschiedener Modus der Prämiirung geboten sind. Ja, es dürfte in Frage kommen, ob die Anordnung von Concurrenzen für alle Fälle den für die Goethe-Stiftung angenommenen tieferen Grundsätzen entsprechend sein würde. Vieles geht im Bereiche des geistigen Schaffens vor sich, was durch eine derartige Concurrenz nicht zu erreichen sein möchte; vielerlei Umstände, äussere und innere, können eintreten, die den Schaffenden, und oft den besten, von der Theilnahme an solcher Concurrenz abwendig machen. Es scheint unter Umständen noch umfassender zu den in Aussicht genommenen Erfolgen zu führen, wenn jene höchste Anerkennung nicht bloss dem besten der in eine Preisbewerbung eingetretenen Werke, wenn sie überhaupt dem Besten, was in einem bestimmten Fache und innerhalb eines bestimmten Zeitraumes im Vaterlande hervorgetreten ist, zu Theil würde. Dies kann einerseits für die monumentalen Werke der Architektur und der bildenden Kunst, andrerseits für die Musik und die Poesie gelten und dürfte namentlich Gelegenheit geben, über die angeregten Schwierigkeiten bei der Prämiirung der Werke der letzteren Gattungen hinwegzukommen.

Die Vorschläge des Hrn. Liszt dürften hienach, je nach dem zu ergreifenden Standpunkte, manche mehr oder weniger wesentliche Modificationen erfordern und dadurch freilich auf ein zum Theil andres Resultat, — als auf das einer in Weimar, für die Zwecke der Goethe-Stiftung, zu gründenden Sammlung künstlerischer Erzeugnisse, — hinauskommen. Es dürften aber überhaupt, falls eine derartige Stiftung unter der Aegide eines Namens wie Goethe ins Lebens treten soll, die freisinnigsten Principien maassgebend sein.

Lindemann-Frommel's Skizzen aus Rom und der Umgebung. Rom und Karlsruhe bei Lindemann-Frommel. etc. Fol.

(D. Kunstblatt 1851, No. 37.)

Ein Unternehmen landschaftlicher und architekturbildlicher Publikation, das in der ersten Lieferung vor uns liegt und, wie in Betreff des Dargestellten, so nicht minder in der Art und Weise der Darstellung und der dazu verwandten Mittel unser lebhaftes Interesse in Anspruch nimmt. Es verspricht ein reiches Album zu werden, den Freunden des classischen Bodens zur werthvollen Erinnerung oder zur lebendigen Vergegenwärtigung dessen, was ihnen zu schauen noch nicht vergönnt war, — Künstlern und Dilettanten zugleich eine Mustersammlung für geistvoll leichte Auffassung und Behandlung von Gegenständen solcher Art. Ein, der ersten Lieferung eingelegtes Blättchen giebt über den zu erwartenden In-

halt eine nähere Andeutung. Hienach soll das Werk in sechs Theile zerfallen und sollen die letzteren enthalten: 1) Zeichnungen aus Alt-Rom, 2) aus Neu-Rom, 3) aus den Gärten und Villen, 4) aus der Campagna. 5) aus dem Albaner-Gebirge und 6) aus dem Sabiner-Gebirge. Wie stark jeder Theil werden wird, ist nicht gesagt; ausgegeben wird das Werk in Lieferungen zu sechs Blättern. Die erste Lieferung enthält ein Blatt aus jeder Abtheilung, nemlich: 1) einen Blick von den Kaiserpalästen des Palatin auf die Stadt der alten Ruinen, namentlich auf die Thermen des Caracalla und den Monte Cavo in der Ferne; 2) eine Ansicht Roms vom Monte Mario aus; 3) ein Bild des Klostergartens von S.S. Giovanni e Paolo; 4) einen Blick in die Wildniss der pontinischen Sümpfe, mit dem Cap Circello in der Ferne; 5) eine Ansicht Frascati's von der Villa Aldobrandini aus; 6) ein Gebirgsbild aus der Gegend von Subiaco.

Das Werk ist die Ausbeute eines mehrjährigen italienischen Aufenthalts, der Hrn. Lindemann-Frommel (einem Neffen des bekannten Galeriedirektors Frommel in Karlsruhe und Schüler Rottmann's) von 1844 bis 1849 vergönnt war. Die Blätter sind durchweg von seiner eignen Hand gefertigt, somit Originalarbeiten, ob auch durch den Druck vervielfältigt. Es sind, wie es der Titel besagt, Skizzen, aber Skizzen, die, mit vollem Verständniss entworfen und in ihrer Weise mehr oder weniger durchgeführt, überall die glücklichste Gesammthaltung erreichen und die entschiedenste künstlerische Wirkung hervorbringen. Es sind lithographische Kreidezeichnungen, verbunden mit zumeist mehreren Ton- und Farbenplatten, in der Zeichnung, sei es in den leichteren Schwingungen der Ferne. sei es in den markigen Strichen der Vorgründe, voll einfach bestimmter Charakteristik, in den Ueberdruckplatten einen eigenthümlichen malerischen Reiz hinzufügend. Eine einfache Tonplatte, mit ausgesparten Lichtern, hat nur das erste Blatt. Die übrigen Blätter haben mehrere, und zwar farbige Ueberdruckplatten, in denen, zumeist mit Hinweglassung oder nur ganz gelegentlicher Andeutung der Lokalfarben, die verschiedenartig warmen Töne des sonnigen Lichtes gegen die kühlen der Luft und des Luftreflexes in einen so einfachen wie wirkungsreichen Gegensatz gestellt sind. Die künstlerische Beschränkung, die sich hierin zeigt, und die gleichzeitige feine Berechnung bei der Wahl der hiezu nöthigen Töne, bei ihrer Abstufung und gelegentlichen Vermischung sind es besonders, was diesen Blättern die grössere bildartige Haltung giebt und zu ihrer Charakteristik, wenigstens in Betreff der für die einzelnen Darstellungen gewählten Momente, so wesentlich beiträgt. Die Glut des Sonnenuntergangs auf der vom Monte Mario aus aufgenommenen Ansicht Roms steht zu der klaren nachmittäglichen Helle auf den Bildern des Gartens von S.S. Giovanni e Paolo und der Ansicht von Frascati in ebenso entschiedenem Contrast, wie zu der trocknen Gebirgsluft des Bildes von Subiaco und zu dem düster trüben und schweren Scirocco-Athem, der das Bild der pontinischen Sümpfe — überhaupt eine landschaftliche Darstellung von imponirender Grossartigkeit — erfüllt.

Das Werk wird, wie in Betreff des Inhaltes, so in Betreff der Darstellungsweisen, seine Freunde finden, die den weiteren Fortsetzungen mit Verlangen entgegensehen dürften.

Das Wesen der Malerei, begründet und erläutert durch die in den Kunstwerken der bedeutendsten Meister enthaltenen Principien. Ein Leitfaden für denkende Künstler und gebildete Kunstfreunde von M. Unger. Leipzig, 1851. (XX und 554 S. in 8.)

(D. Kunstblatt 1851, No. 44.)

Es ist ein unverkennbares Streben unsrer Zeit, aus der dilettantistischen Auffassung der künstlerischen Dinge hinauszukommen und dieselben gründlich und sicher an ihren Wurzeln — ihrem Inhalte, wie ihrem Ursprunge nach — aufzufassen. Wir haben dafür in den letzten Jahren mehr als einen schätzbaren Beleg erhalten. Das in der Ueberschrift genannte Buch ist ein neuer Beleg; es wird für die Auffassung der Dinge im Bereiche der Malerei eine entscheidende Einwirkung ausüben, wenn es auch zu solcher Einwirkung noch mancher vermittelnden Kanäle bedürfen wird, — wenn auch der Verfasser den Ruhm, der ihm gebührt, vielleicht mit späteren Nacharbeitern wird theilen müssen.

Das Buch bietet sich, was voraus bemerkt werden muss, dem Leser in einer nicht gar ansprechenden Form dar; es gehört Ausdauer und Ueberwindung dazu, bei der Lectüre desselben zu beharren. Dem Style fehlt es fast zu sehr an künstlerischem Vermögen. Die Sprache ist in ungewöhnlicher Weise mit Fremdwörtern beladen; die Sätze sind schwer, oft verwickelt und selbst verworren gebaut. Der Ausdruck bewegt sich fast unausgesetzt in Abstractionen, die nicht selten bis zum Uebermaasse gehäuft sind. Der Verfasser ist mit seinen geistigen Organen auf einem Gebiet zu Hause, dem die Sprache noch nicht überall als schulgerechte Vermittelung gegenüberstehen mochte; seine Sprache ist ein Ringen mit dem Gedanken und das, was von solchem Ringen als Gewöhnung zurückgeblieben. Wer ihm nicht mit angespannter Aufmerksamkeit folgt, verliert den Faden leicht, verliert ihn auch ab und zu wohl bei aller Aufmerksamkeit. Manche Stellen scheinen einen nicht ganz nothwendigen Aufwand an Worten zu enthalten; das Verständniss mancher andern ist man geneigt, von künftiger erneuter Lectüre zu erwarten [1]). Doch aber lebt man sich allmählig in diese eigenthümliche Ausdrucksweise hinein; mehr und mehr reizt das Einzelne, halb Räthselhafte, zum ernstlicheren Nachsinnen; gelegentliche Aussprüche einer fast gnomischen Weisheit geben eine tiefere Anregung, und man fühlt sich überrascht und wie von einer Begeisterung mitfortgezogen, wenn dem Verfasser bei den Erscheinungen der Kunst, die ihm die theuersten sind, doch endlich das Herz überströmt und sein Wort sich aus dem Tappen und Suchen zur blühenden Gestalt aufschwingt.

Der Verfasser hat sich mit vollster Entschiedenheit dem ausschliesslich Künstlerischen, oder vielmehr — nach der engeren Aufgabe seines Buches

[1]) Das oben Gesagte gilt ganz besonders auch von dem einleitenden Kapitel, in welchem der Verfasser seine kunstphilosophischen Grundsätze darlegt. Ich habe es hier nicht für erforderlich gehalten, auf den Inhalt dieses Kapitels näher einzugehen, glaube dies vielmehr den Aesthetikern von Fach überlassen zu dürfen, falls sie dazu geneigt sein sollten.

— dem ausschliesslich Malerischen zugewandt. Er wendet sich ebenso mit vollster Entschiedenheit von Demjenigen ab, was als ein mehr oder weniger Beiläufiges mit der Kunst in Verbindung steht oder sonst als ein mit ihr Verbundenes vorausgesetzt wird. Er will in der Kunst der Malerei wirklich nur diese erkennen, nur ihre Gesetze nachweisen, nur die aus ihrem eigenthümlichsten Wesen hervorgegangene Leistung als eine lebensfähige und lebenzeugende betrachtet wissen. Dieser Standpunkt ist in der neueren und in aller Kunstliteratur noch nirgend auf gleich bestimmte Weise ausgesprochen und behauptet worden, und hierin eben sehe ich jene einflussreiche Bedeutung des Buches. Denn wenn ich mit dem Verfasser darin auch nicht übereinstimmen kann, dass dieser Standpunkt der einzig gültige sei, so ist er doch, eben weil aus dem eigensten Kern der Sache hervorgegangen, auch nach meiner Auffassung der zunächst wesentliche. Und wenn die Einsichtigen unter den Kunstfreunden unsrer Tage solcher Richtung unbedenklich, ob auch mit einem oder dem andern Vorbehalt, ihre Anerkennung zollen werden, so ist sie eben noch durchaus nicht in das allgemeine Bewusstsein übergegangen.

Die Kunst soll die Idee des Göttlichen in der Erscheinung zum Ausdruck bringen; die bildende Kunst hat dies in der Darstellung der sichtbaren Natur zur Aufgabe; der Malerei sind dazu ihre besonderen Arten und Mittel der Darstellung gegeben. Es handelt sich um das Verständniss der Natur einerseits, andrerseits um Dasjenige, worin ihre künstlerische Fassung beruht und was wir unter dem Worte des künstlerischen Styles zu begreifen pflegen. Die Erkenntniss des malerischen Styles, die Darlegung seiner Elemente, die Entwickelung seines Wesens bei den mannigfaltigsten Modificationen je nach Zeit und Gattung der Kunst und nach den künstlerischen Individualitäten bildet den Inhalt des Buches. Auf sehr bedachte Weise, dem Verständniss sichere Stützpunkte darbietend, scheidet und erörtert der Verfasser die Grundelemente, auf denen das Wesen des malerischen Styles und somit der malerischen Kunst (im eigentlichen und engeren Sinne) beruht; ebenso einsichtig geht er die Entwickelungsstadien dieses Styles in den verschiedenen Schulen und Fächern der Kunst durch; über die einzelnen Meister, die sich darin ausgezeichnet, werden die schätzbarsten Abhandlungen beigebracht, die dem kunstverständigen Leser, welcher sich der Leitung des Verfassers hingiebt, aus dem Born einer reichhaltigen technischen Beobachtung und sorglichster Combination mannigfache Aufschlüsse zu geben im Stande sind. Wie hieraus im Allgemeinen einleuchten wird, dass das malerische Verdienst der grossen älteren Meister nicht in diesen oder jenen technischen Geheimnissen, sondern eben in der mit reiner Natureinsicht verbundenen stylvollen Behandlung beruht, so ergeben sich die belehrendsten Blicke in das Wesen der naiv malerischen Auffassungs- und Vortragsweise der vorraphaelischen Meister, in die geläuterte Fülle der venetianischen Kunst, in die reich gegliederten Kategorieen der niederländischen Schulen. Und wie, der Natur der Sache nach, das ausschliesslich Malerische vor Allem für die landschaftliche Darstellung bedingend und bestimmend ist, so tragen vorzugsweise diejenigen Abschnitte des Buches, welche die Blüthe dieses Kunstfaches im siebzehnten Jahrhundert behandeln, das Gepräge einer meisterlichen Entwickelung und ist aus ihnen vielleicht die zumeist gediegene Belehrung zu schöpfen.

Die künstlerische Fassung, der Styl, ist es, wodurch das Kunstwerk

als solches seine specifische Bedeutung erhält. Den Einzelgegenstand der Darstellung bezeichnet der Verfasser im künstlerischen Belang als gleichgültig; er ist ihm nur die äusserliche Handhabe, an welcher der Künstler seine Einsicht in das Weben des Naturgeistes zum Ausdruck, zur Erscheinung bringen soll. Das ist einerseits völlig richtig und kann, so lange man sich bewusst bleibt, dass es sich um eine Seite der Sache handelt, nicht leicht entschieden genug gefasst werden; andrerseits aber können und müssen sich hieraus doch sehr bedenkliche Consequenzen ergeben. Der Gegenstand an sich hat eine Fülle von Daseinsbedingungen, denen eben auch ihr Recht geschehen muss; verliert man deren Gewicht aus dem Auge, wendet man sich vorzugsweise den Bedingnissen des Styles, der Behandlung, des Vortrages zu, so läuft man allzuleicht Gefahr, der Virtuosität eine selbständige Geltung zuzugestehen. Der Verfasser ist dagegen möglichst auf der Hut; wenigstens räumt er es in keiner Weise ein, dass seine Lehre eine solche Gefahr in sich schliessen könne, und doch ist dies — wenigstens nach meiner Ansicht der künstlerischen Dinge — der Fall. Teniers z. B. ist dem Verfasser eine unbedingte künstlerische Grösse, während ich in den Gestalten seiner Bilder mehr als einmal, statt eine selbständig berechtigte Existenz (ob auch nur nach dem Begriff der Gattung) in ihnen zu finden, in der That nur willkürliche Träger für die Kundgebungen künstlerischer Virtuosität zu sehen vermochte.

Die Divergenz der Ansichten ist hierin indess noch so gar erheblich nicht; man geht noch gemeinschaftlichen Weg und hält sich im einzelnen Fall nur mehr rechts oder mehr links. Aber es sind bei den künstlerischen Angelegenheiten noch andre Dinge zu berühren, bei denen sich die Divergenz als eine sehr starke ergiebt, und ich vermuthe, dass der Weg, den ich gehen muss, noch von vielen Andern, — und nicht bloss von seichten Kunstliebhabern und mangelhaft organisirten Künstlern, eingeschlagen werden wird.

Die bildende Kunst ist eben Kunst, und die Malerei ist Malerei. Das klingt höchlichst trivial, und doch ist dieser einfachste Grundsatz noch so wenig als ein allgemeingültiger angenommen, doch weiss man noch so wenig zu scheiden, was dem einen und was dem andern ästhetischen Schaffen zukommt, doch ist es eben das Verdienst des in Rede stehenden Buches, das Wesen des specifisch Malerischen thunlichst festgestellt zu haben. Aber so sehr man einerseits und vorerst die Weisen des künstlerischen Schaffens auseinanderhalten muss, um den festen Ausgangspunkt einer jeden Weise zu erkennen und sicher zu hüten, ebensosehr muss man die Punkte ins Auge fassen, wo dennoch eine Weise in die andre überspringt, eine aus der andern nährende Quellen in sich aufnimmt. Die Malerei ist Malerei, — aber sie ist noch mehr. Sie hat die Natur und das allgemeine Weben des Geistes in der Natur darzustellen; aber sie führt zugleich und gerade in ihren erhabensten Werken Naturwesen — Menschen — vor, denen nicht bloss der Ausdruck allgemeiner Naturkräfte einwohnt, deren Geist ein individuell freier ist, in deren ganzem Sein die moralischen Mächte zur Erscheinung kommen. Dies bedingt in der künstlerischen Vorführung ein dichterisches Element, und wo die Malerei Individuen in moralischen Conflicten vorführt, — wo sie zur Historienmalerei wird, — da geht sie, mehr oder weniger, über das specifisch Malerische hinaus, da hat sie ihre poetische Seite, die ebenfalls erkannt sein will und der ebenfalls genügt werden muss.

Dies läugnet der Verfasser freilich, oder wo er das Vorhandensein dieser Beziehungen nicht zu läugnen vermag, bekämpft er es als eine Entartung des künstlerischen Princips. Es wird genügen und dem Leser den Sachverhalt sofort klar machen, wenn ich nur zwei Beispiele, ein leichtes und ein gewichtiges, aus seinem Buche anführe. Man hat bekanntlich (und dies ist besonders Schnaase's Verdienst), die hübschen novellistischen Züge in Terburg's Genrebildern nachgewiesen: — der Verfasser sagt, es sei nichts der Art vorhanden, und freilich lässt sich darüber schwer streiten, da Terburg schon zu lange todt ist, um den Streit entscheiden zu können. Das Element geistiger Combination in den Bildern aus Raphael's grosser, vollentwickelter Zeit war aber in keiner Weise in Frage zu stellen: der Verfasser läugnet dessen Vorhandensein nicht, findet darin jedoch — er spricht namentlich von Raphael's Transfiguration! — nur „eigne Ueberschätzung" des „spitzfindelnden Verstandes", nur Dienst „im Solde einer ausschliesslichen Menge", nur Entartung im Verhältniss zu der reineren Schönheit Perugino's und der, welche Raphael selbst in der jugendlichen Nachfolge dieses Meisters bewahrt hatte. Das Beispiel überhebt mich weiterer Kritik. Dem Verfasser ist eine ganze grosse Seite der Kunst eben verschlossen oder er will sie nicht sehen. Es wird daher auch nicht weiter befremden, wenn er überhaupt über Raphael, Michelangelo, Leonardo kurz und frostig wegeilt, während er von Rubens und von Rembrandt fast nicht scheiden kann und das, was als Tadel bei diesen Meistern zu erinnern sein möchte, doch wieder nur in der Gestalt eines neuen und eigenthümlichen Lobes vorbringt.

Vielfach auch wirft der Verfasser kritische Blicke auf die Leistungen der gegenwärtigen Malerei. Er spricht sich anerkennend aus in den wenigen einzelnen Fällen, wo er Anklängen an die Richtungen der alten Meister des malerischen Styles begegnet; er verwirft nach diesem Maassstabe ungleich häufiger, mehr oder weniger streng, das, was unsre Zeit hervorgebracht hat. Wieweit er Recht hat, wieweit vielleicht Unrecht, ist schwer zu sagen. Wir leben, wie es scheint, in der Zeit einer bunten geistigen Gährung, die ohne Zweifel auch in dem künstlerischen Schaffen ihr Spiegelbild hat; da kann es an tausendfältigen, oft gewiss sehr unreifen Versuchen, nach diesem, nach jenem Ziele hin, auch wohl an giftig aufsteigenden Dünsten nicht fehlen. Es gehört viel dazu, aus der Gegenwart heraus unbefangen über die Gegenwart zu urtheilen. Der Geist des Beschauers muss sich aus dem bunten Gewirre erheben, dass es sich in Gruppen unter ihm lagere; er muss divinatorisch in die Zukunft blicken, das Ziel vorauszuahnen, zu welchem hin das junge Leben des heutigen Tages und sein junges Schaffen sich entwickeln wird, — falls ihm zu seiner Entwickelung überhaupt Luft und Thau und Sonne beschieden sind. Er muss die Rechtfertigung des heutigen Strebens in diesem Ziele suchen und darauf hin das Urtheil über die einzelne Leistung begründen. Was das Erzeugniss einer vergangenen Zeit ist, beruht auf seinen Factoren; die heutigen Leistungen sind nicht einseitig nach den vergangenen abzumessen.

Wohl aber haben die Leistungen vergangener grosser Kunstepochen für das Studium von Seiten der heutigen Künstler dennoch die höchste Bedeutung. Das Ziel liegt in ihnen klar da, und es lässt sich erforschen und erkennen, welche Mittel angewandt, welche Kräfte in Anspannung gesetzt wurden, dasselbe zu erreichen. Hierin liegen für das nachgeborne

Geschlecht wesentliche Schätze vor, und es ist unser Vortheil nicht nur, es ist unsre Pflicht, dies Erbe anzutreten. Es ist mit ein Stück des Bodens, aus dem heraus unsre eigenthümliche Lebensaufgabe erwachsen soll. Wir sollen die alten Meister der Malerkunst nicht nachahmen, nicht einmal in ihrem Sinne malen; aber wir sollen sie studiren, gründlichst studiren, um an ihnen zum eigenen Thun zu erstarken. Dahin aber gehört, wie manches Andre und mehr wie Manches, das ganze Gebiet des malerischen Styles, das in seiner Wesenheit neuerlich noch erst wenig erkannt und dessen Verständniss durch das in Rede stehende Buch in so schätzbarer Weise erschlossen ist. Und darum wird und muss das letztere, trotz seiner Vortragweise und seiner einseitigen Tendenz, in dem, was seinen eigentlichen Inhalt ausmacht, belehrend und fruchtbringend auf die werkthätige Kunst, wie auf die kunstgeschichtliche Auffassung einwirken. Denn eine Wahrheit, ob auch eingehüllt in ein beschwerliches Gewand und über das Ziel hinausgeführt, wo sie aufhört volle Wahrheit zu sein, ist doch nimmer umsonst ausgesprochen.

Goethe und Schiller und ihr gemeinsames Denkmal.

(D. Kunstblatt 1851, No. 47.)

Wenn wir der grossen Männer im Bereiche des geistigen Schaffens gedenken, die den deutschen Namen schön und licht gemacht haben, wenn wir vor Allen zu Goethe und zu Schiller mit liebevoller Verehrung aufblicken, so ist es insbesondre ein Punkt, eine günstigste Fügung des Geschickes, die immer und immer wieder unser freudiges Nachsinnen in Anspruch nimmt. Es ist die herzliche Freundschaft, das innige Zusammenwirken jener beiden Grössten, daraus die tiefgreifendsten Erfolge hervorgegangen sind. Naturen von fast entgegengesetzter Beschaffenheit, zu Anfange fast feindlich einander gegenüberstehend, trafen sie sich, als jeder von ihnen fähig war, die grosse Aufgabe des andern zu begreifen, jeder bereit, dem andern zuzutragen, was das Leben des Geistes ihm bis dahin an eigenthümlicher Erfahrung gegeben. Schnell schloss sich zwischen ihnen ein Band, wie es bis dahin nicht gekannt war. Gemeinsam gingen sie mit unverdrossener Sorge den Gesetzen des Schaffens nach; gemeinsam, einer durchaus für den andern einstehend, traten sie in den siegreichen Kampf gegen die Uebermacht des Schnöden und Schlechten; gemeinsam trugen sie einander bei Hervorbringung des Schönsten und Edelsten, dessen unsre Nation sich jetzt mit Stolz rühmen darf. Der deutschen Poesie würde der Gipfel fehlen, hätten Goethe und Schiller einander nicht gefunden.

Es ist das Amt der Nachgebornen, den grossen Vorfahren Denkmäler zu widmen: unsre Zeit hat sich in solcher Sorge vielfach bethätigt. Aber noch ist das eine Denkmal, welches dem schönsten, dem glücklichsten und beglückendsten Momente der geistigen Entwickelung unsres Volkes

gewidmet werden muss, das eine Denkmal, welches die beiden Grössten im Verhältniss ihres gemeinsamen Wirkens umfasste, nicht errichtet worden. Rauch hat zu einem solchen Denkmal eine Skizze gearbeitet. Die Bedeutung, einerseits der Aufgabe, andrerseits der Meisterhand, von welcher die Skizze geliefert ist, wird ein ausführlicheres Eingehen darauf in diesen Blättern angemessen erscheinen lassen.

Die Skizze führt uns die Gestalten beider Männer, zur Gruppe vereinigt, gegenüber. Sie sind in antiker Gewandung dargestellt. Antikes Kostüm bei Gestalten des modernen Lebens ist ein Umstand, den allerdings noch vor funfzig Jahren ein Jeder als völlig in der Ordnung bezeichnet haben würde, der aber, wie es scheint, bei der heutigen Geschmacksrichtung vorerst doch eine nähere Erörterung und Verständigung nöthig macht.

Wir sehen in unsern Tagen die Monumental-Statuen grosser Männer vorzugsweise im Kostüm ihrer Zeit gearbeitet, in der ganzen Ausrüstung derjenigen äussern Erscheinung, die den Gefeierten im Leben eigenthümlich war; namentlich hat Rauch selbst durch die glückliche Weise, wie er die hieran sich knüpfenden Bedingungen mit den künstlerischen Anforderungen zu vereinigen wusste, einen wesentlichen Theil seines Ruhmes erworben. Gewiss hat diese Art der monumentalen Darstellung ihr volles Recht. Wie das, was der einzelne, auch der grösste Mann gethan, durch die Verhältnisse seiner Zeit bedingt war, so musste er selbst sich nothwendig in den Formen seiner Zeit bewegen, kann also seine äussere Eigenthümlichkeit zur genügend charaktervollen Erscheinung nur dann gebracht werden, wenn dies innerhalb der Formen seiner Zeit und, wenn möglich, in der Ausprägung, die er persönlich diesen Formen gegeben hatte, geschieht. — Freilich hat diese Aufgabe schon einige äussere Schwierigkeiten. Die Formen des Zeitkostüms scheinen in ihrer Eigenwilligkeit oft derjenigen volleren künstlerischen Würde zu widerstreben, die bei einem, für die Dauer von Geschlechtern und Jahrhunderten bestimmten Denkmale doch nicht minder eingehalten werden soll. Man thut, solcher Schwierigkeit zu begegnen, dem gegebenen Kostüm hinzu, was die grössere Würde besser zu vermitteln scheint; man hüllt die Gestalt oder einen Theil derselben in den freieren Faltenfluss irgend eines Mantelstückes; aber man beeinträchtigt damit nur allzuoft dasjenige, worin die sprechendste Wirkung des gegebenen Kostüms zu beruhen pflegt, — seine frische gesunde Naivetät; man schafft nur allzuoft, wenigstens da, wo die Anwendung des faltigen Gewandstückes nicht durch ein ganz unbedingt natürliches und verständliches Motiv gegeben war, ein unerquickliches Zwitterwesen. Indess weiss die wahrhafte Meisterschaft um dergleichen Nothbehelfe hinwegzukommen; Rietschel's Lessing ist ein Beispiel, wie monumentale Würde auch bei völliger Hingabe an die Erfordernisse des Zeitkostüms zu erreichen ist. — Ungleich grössere Berücksichtigung erfordert ein andrer Umstand.

Die Statue, welche den gefeierten Mann in ganzer Figur darstellt, giebt uns das Bild seiner körperlichen Erscheinung. Diese seine körperliche Erscheinung war die Hülle seines Geistes und das Weben seines Geistes ihr allerdings ebenso aufgeprägt, wie z. B. der Modeschnitt seines Kleides durch sein körperliches Gebahren das eigenthümliche Gepräge empfangen hatte. Aber die körperliche Hülle spiegelt doch keineswegs nur allein dies sein geistiges Thun wider; sie ist vielmehr zunächst und

im Allgemeinen das Symbol seines körperlichen Thuns, während sein geistiges Wirken vorzugsweise nur in Kopf und Antlitz seinen Ausdruck findet. Bei dem Mann der in das äussere Leben hinausgreifenden That, bei dem Helden insbesondre, wird es wesentlich auf das Bild seiner körperlichen Gesammterscheinung ankommen; hiebei wird nichts von dem zu vernachlässigen sein, was — eben im Kostüm und allem dazu Gehörigen — die äusseren Zeitelemente und die äussere Stellung des Mannes in seiner Zeit bezeichnet, was überhaupt durch sein körperliches Gebahren bedingt, die Weise seines Eingreifens in das Leben zu charakterisiren geeignet ist. Anders bei dem Manne der geistigen That. Bei diesem kommt es, wie eben angedeutet, zunächst und vorzugsweise auf den Kopf, auf die Weise an, wie sich in dessen Formen und Lineamenten die Einwirkungen seiner geistigen Thätigkeit ergeben hatten. Für den Mann der geistigen That wird schon die Büste eine vorzüglich charakteristische monumentale Bedeutung haben. Soll aber nicht diese gegeben werden, erfordern grössere monumentale Zwecke eine Darstellung in ganzer Gestalt, so würde bei solcher naturgemäss zunächst jenes körperliche Gewicht überwiegen und das geistige Element Gefahr laufen, gegen das des äusseren Thuns wesentlich zurückzutreten, welches letztere doch bei dem Manne der geistigen That in doppelt untergeordnetem Verhältniss zu stehen pflegt. Das Zeitkostüm und die Ausprägung desselben nach der besondern Persönlichkeit würden hier in aller Breite das Spiegelbild eben dieses Untergeordneten geben, während das Eingehen hierauf doch ganz ausserhalb der eigentlichen Zwecke eines derartigen Denkmales liegt. Es handelt sich hier um Denkmäler idealen Wirkens: — es wird daher eine ideale Behandlung, wie eine solche in der Machtvollkommenheit aller Kunst beruht, hier durchaus am Orte sein.

Als angemessenste ideale Darstellung einer charakteristischen Persönlichkeit, im Gegensatz gegen die zufälligen Besonderheiten dieses oder jenes Zeitkostüms, könnte zunächst diejenige erscheinen, welche der hohen Schönheit des körperlichen Organismus ihr volles Recht giebt, — freie, stolze Nacktheit. Sehen wir von den Banden der Sitte unsres Zeitalters ab, welche uns dergleichen bei einem Bildnisswerke freilich überhaupt nicht verstatten würde, so können wir uns doch sehr wohl vorstellen, dass ein derartiges Werk zur hohen künstlerischen Wirkung durchzubilden wäre, wenn auch unter der Voraussetzung, dass der gegebene Portraitkopf nicht minder demjenigen Grade einer freieren Behandlung unterläge, der seinen körperlichen Ausdruck mit dem körperlichen Selbstgefühl der nackten Gesammterscheinung in Einklang zu setzen erforderlich wäre. Aber, wie weit auch eine solche Darstellung unter Umständen zulässig sein mag, für die Gedächtnissstatue des Mannes der geistigen That würde sie wiederum sehr wenig geeignet sein. Die untergeordneten Beziehungen, die das Zeitkostüm hier festgehalten hätte, wären bei nackter Darstellung zwar beseitigt, aber das entscheidende Hervorheben des geistigen Elementes doch noch nicht gewonnen; das Körperhafte, — Alles dasjenige, was zu den Functionen des körperlichen Daseins gehört, würde dabei noch immer in überwiegendem Maasse vorherrschen oder sich als ein solches dem Auge des Beschauers aufdrängen.

Es kommt allerdings darauf an, die freie, durch keine Zufälligkeiten beengte Schönheit des körperlichen Organismus festzuhalten, aber nur als Grundlage, als Reminiscenz, und in einer Weise umkleidet, die seine

vorwiegende Wirkung zu neutralisiren, die an die Stelle der individuellsten Formenbewegung Linien und Massen von mehr allgemeiner, fast möchte ich sagen: mehr architektonischer Bedeutung zu setzen vermag, die somit die körperliche Gesammterscheinung zu demjenigen umwandelt, was sie für den in Rede stehenden Zweck in der That sein soll: — zum Unterbau und Träger des Kopfes, welcher die geistigen Organe zur Anschauung bringt. Es kommt darauf an, den Körper, diesem Princip gemäss, in ein ideales Gewand zu kleiden. Dies aber ist das antike und insbesondre (da das römische Kostüm im Einzelnen doch in modische Verhältnisse übergeht) das griechische Gewand. Das letztere war freilich ein solches, welches für ein bestimmtes Volk und für eine bestimmte Zeit seine Gemeingültigkeit hatte und insofern ein Zeitkostüm war; aber es theilt keinesweges die Exclusivität aller übrigen Zeitkostüme. Es war ein unmittelbares und entschieden bewusstes Product des künstlerischen Geistes der Griechen, die mehr und mehr die conventionellen Elemente alterthümlich barbarisirender Kleidung von sich thaten und nicht rasteten, bis sie auch hierin das einfachst Naive gewonnen hatten. Das griechische Gewand ist, ungleich mehr, als bei irgend einem der Völker primitiver Culturstufe, die völlig naturgemässe, all und jeder Künstlichkeit entfremdete, aber darum zugleich völlig künstlerische Umkleidung des Körpers: ein einfaches Gewandstück, der Chiton, zur engeren, — ein ebenso einfaches, das Himation, zur freieren Bedeckung. Das griechische Gewand, natürlich wie kein andres, folgt daher auch durchaus der natürlichen Form und Bewegung des Körpers; es spricht sich darin, der stofflichen Bedingung gemäss, eben nur der allgemeiner gehaltene Nachklang dieses Körperlichen aus. Seiner Natürlichkeit gemäss modificirt es sich daher nicht minder nach den Eigenthümlichkeiten eines jeden Individuums, der Art jedoch, dass diese Eigenthümlichkeiten sich wiederum in das ihnen entsprechend Generelle auflösen. Das griechische Gewand hat daher keinesweges nur seine Bedeutung für Volk und Zeit der Griechen; es hat eine absolute künstlerische Geltung. Und wenn wir dasselbe für ideale Darstellungen auch unsrer Zeit wiederum in Anspruch nehmen, so geschieht dies in der That aus wesentlich verschiedenen, viel mehr innerlichen Gründen, als die waren, welche in der Rococo-Zeit zu einer eben nur conventionellen Nachahmung antiker Kostüm-Elemente führten.

Ich kehre nunmehr zu der Rauch'schen Skizze zurück. Beide Gestalten, in denen uns die Heroen unsrer Poesie gegenüberstehen, tragen den Chiton und das Himation (Tunika und Mantel); ausserdem sind nur ihre Füsse mit Sandalen bekleidet. Doch ist die Art und Weise, wie Beide die Mäntel umgelegt haben, eine verschiedenartige, die, indem sie die Hauptlinien der Gruppe vortrefflich ausrundet, zugleich schon in den Grundzügen die verschiedene Charakteristik der beiden Persönlichkeiten giebt. Goethe ist als der ältere Mann, der fest im Leben stehende, der vielseitig praktisch thätige gefasst; er hat den Mantel, wie im augenblicklichen Entschluss und ohne weiteren Vorbedacht, leicht und frei umgeworfen, so dass derselbe über seinen beiden Schultern und in der Hauptmasse über der rechten Schulter und dem rechten Arme hängt. Schiller dagegen, der zu seiner Linken steht, als der jüngere in das Leben eintretend, als der Mann, der den hohen Styl in der Poesie mit Entschiedenheit festhielt, hat im Tragen seines Mantels mehr Repräsentation, indem er ihn nach classischer Sitte einerseits unter dem rechten Arm durchge-

schlagen und über den linken Unterarm hängend trägt, andrerseits die Hauptlinien von der linken Schulter nach vorn niederhängen lässt. Beides entspricht der körperlichen Grundgeberde der beiden Männer: Goethe steht vollkommen fest und sicher, fast wie ein wenig hinten übergelehnt, da, während Schiller einen leise ekstatischen Zug in seiner Bewegung, etwas schwärmerisch vorwärts Strebendes verräth. Auf solcher Grundlage des Verschiedenen entwickelt sich ungemein glücklich das gegenseitige Verhältniss. Beide stehen, wie angedeutet, nebeneinander, dem Beschauer entgegengewandt. Es ist, als ob Goethe den jüngeren Freund dem deutschen Volke entgegenführe. Mit dem Oberkörper ein wenig zu ihm gewandt, erhebt er die linke Hand hinter der rechten Schulter des Freundes, fast als leite er ihn, während seine Rechte, wie zu ähnlichem Zweck, das Gelenk an dessen rechter Hand berührt; Schiller hat dabei fast etwas Hingegebenes an ihn, aber doch ohne allen Hauch von Weichlichkeit, ohne sich selbst unmittelbar ihm entgegen zu neigen; vielmehr ist seine freie, begeistert sprechende, aufwärts gewandte Geberde die des Dichters, der doch nur der Leitung des eignen Genius folgt. Es ist in diesem Goethe etwas von der Majestät eines Vaters, der, die Schönheit des Sohnes völlig empfindend, diesen der Welt hingiebt, — in diesem Schiller die ganze schöne Begeisterung der ihrer Aufgabe bewussten Jugend, die, solcher Hut gewiss, ihr Werk mit doppelt freudiger Kraft beginnt. Die Hand, welche Goethe hinter der Schulter des Freundes erhebt, hält einen vollen Lorbeerkranz; man weiss nicht bestimmt, ob es seine Absicht war, das Haupt des Freundes damit zu schmücken, und ob es vielleicht nur die Theilnahme unmittelbar an dem Schaffen des Freundes war, was ihn unbewusst zögern liess; aber man sieht nun den in seiner Linken halberhobenen Kranz rasten zwischen beiden Dichterhäuptern, denen beiden er gebührt.

Soviel mir bekannt, ist über die Ausführung dieser Skizze noch nichts bestimmt. Ich würde es für ein National-Unternehmen, — schön, wie nur eins und schöner als viele, — halten, wenn der Meisterhand, die diesen Entwurf geschaffen, bald die Gelegenheit zur Ausführung bereitet würde. Alle, die den deutschen Namen tragen, drinnen im Vaterlande und draussen in andern Ländern und Welttheilen, sollten dazu beitragen, und ich glaube, dass die Begeisterung für Goethe und Schiller noch frisch genug ist, um auf reichliches Zusammenströmen der erforderlichen Mittel rechnen zu können. Gewöhnlich lässt man Denkmäler der Art in Erz giessen; meines Bedünkens aber handelte es sich hier um ein Werk, wo das Material des Marmors, in seinem idealeren Hauche, in seiner Fähigkeit zur höchstgesteigerten Vollendung, noch ungleich mehr an seinem Platze wäre. Die grössere Kostbarkeit des Marmors und der Marmorarbeit dürfte hiegegen eben auch kein Hinderniss sein; ich würde auch in diesem Bezuge auf die Verehrung gegen Goethe und Schiller, die füglich so weit gehen wird, als Deutsche wohnen, rechnen.

Ueber den Ort der Aufstellung eines solchen Denkmales endlich könnte meines Erachtens kein Zweifel sein. Weimar hat den unvergänglichen Ruhm, dass dort die Pflege der deutschen Dichtkunst die gesegnetste Stätte fand, dort die Grössten lebten und schufen, dort Goethe und Schiller zum gemeinsamen Wirken sich vereinten. In Weimar muss dies schöne Doppelstandbild errichtet werden, und der Platz dazu und die würdige bauliche Ausstattung dieses Nationalheiligthumes — denn als ein solches

müsste das Denkmal von vornherein gefasst und behandelt werden — würde sich dort auch ohne Zweifel finden. Weimars Beruf aber dürfte es darum zugleich sein, mit den, zur Ausführung eines solchen National-Unternehmens erforderlichen Schritten voranzugehen: — möchten diese Zeilen dazu eine Anregung geben!

Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen von Adolph Menzel. Heft 1. (6 Blätter.) Berlin, 1851.

(D. Kunstblatt 1852, No. 10.)

Arbeiten in geschabter Manier auf Stein, wie wir bisher nur eine geschabte Manier auf der Metallplatte hatten. Der Stein in friedlicher Ruhe schwarz angestrichen und dann die schwarze Hülle dreist hinweggeschabt, mehr oder weniger stark, ohne Weiteres auf den malerischen Effekt hin, den, sammt der Darstellung, welche also in Effekt gesetzt werden soll, der schabende Meister scharf und deutlich vor seiner Phantasie hat. Denn darauf, und ganz besonders auf die Meisterhand, kommt es bei dieser Manier an; Vorbereitungen und leises, allmähliges, anfühlendes Ausarbeiten, Abändern, nachträgliches in Haltung Bringen und dergl. mehr gelten hier nicht; wer seiner Sache und seiner Hand schon von vorn herein nicht ganz und gar sicher ist, muss hier eben die letztere davon lassen. Schliesslich dann etwa noch eine Tonplatte mit entsprechend ausgesparten Lichtern besorgt und über die Abdrücke des Schabwerkes übergedruckt, und die Arbeit ist fertig.

Also eine Manier, die dem Nicht-Meister nichts nützt, die aber dem Meister, besonders dem, dessen Richtung auf das speziell Malerische geht, recht viel nützen kann. Spielend — immer vorausgesetzt, dass es ein Meister ist, der spielt, was denn freilich unser einen ein ziemlich ernsthaftes Spiel bedünkt, — kann er hier seine künstlerischen Gedanken hinwerfen; und ist er in dem Fall, an der Fülle solcher Gedanken zu laboriren, so findet sich in dieser Manier für die letzteren der beste Ableiter, und andre Leute können sich deren dann auch erfreuen. Für Adolph Menzel's stets sichere Hand scheint die Manier wie geschaffen: vielleicht auch ist sie unter seiner Hand erst zu einem so trefflichen Material umgeschaffen, wie sie in diesen Blättern erscheint. Möge er es nicht bei diesem einen Probeheft bewenden lassen!

Ein Probeheft scheint es allerdings zu sein, d. h. ein solches, wo der Künstler nach den verschiedensten Richtungen hin, zu denen die Manier geeignet sein mochte, seine Versuche anstellte. Möge das mit drei Worten die Angabe des Inhalts näher darthun. Zunächst, auf dem Umschlag, unter den Hauptworten, deren Buchstaben fabelhaft aus allem Inhalt des Pinsel- und Schabeapparates zusammengesetzt sind, eine schon etwas wild malerische Vignette: Pinsel und Schabeisen selber, verwunderlich anthropomorphisirt, die auf der Platte des Steins eine Art Walzer oder Galopp tanzen. Dann die eigentlichen Blätter: — 1. das Innere einer Wendeltreppe, spärlich von einer Lampe unter einem Muttergottesbilde beleuchtet.

wo ein Kavalier die Stufen emporkommt und besorgt innehält, weil er vermuthlich das Knacken beim Aufziehen des Gewehrs gehört hat, mit welchem ihn ein andrer, der sich auf den höheren Stufen im Dunkel birgt, empfangen will; Kostüm und Art des siebzehnten Jahrhunderts, Alles durch ein etwas wildes Hineinfegen des Schabemessers in die schwarze Farbe zur Anschauung gebracht. — 2. Raubrittergesindel, die sich des Wagens und der Habe armer Handelsleute und dieser selbst bemächtigt haben und unter peitschend niederstürzendem Märzregen, an noch unbelaubten Eichen vorüber, zu der durch den Regenschleier nur unbestimmt sichtbaren Burg emporeilen; eine kleine Meisterarbeit von culturhistorischer und landschaftlicher Charakteristik. — 3. Das Innere des Bärenzwingers, wie derselbe im zoologischen Garten bei Berlin Jung und Alt Ergötzen bereitet, hier, zumal bei den Wasser-tropfenden und sprützenden Bestien, ebenso mit derber Laune wiedergegeben. — 4. Ein Bild zarter Rococo-Sentimentalität: eine junge Dame, am Kamin lesend, voll der Finessen und voll der eleganten Gesammthaltung, welche solcher Darstellung ziemt, überall, auch in dem weichen Gesammtton, den geschabten Blättern ähnlicher Richtung aus dem vorigen Jahrhundert verwandt. — 5. Ebenfalls Rococo: Reifenspiel eleganter Damen und Herren auf der Terrasse eines Schlosses, voll feiner, individuell durchgefühlter Einzelheiten und zugleich von starker gehaltener Totalwirkung, besonders im landschaftlichen Bezuge. — 6. Ein männliches Brustbild, in welchem wir Molière erkennen. Er ist zu schreiben im Begriff und schaut, die Rechte mit der Feder aufgestützt, nachsinnend zum Beschauer heraus, — ein Portrait, das uns nicht bloss die zufällige Physiognomie eines geistig bedeutenden Menschen, sondern diesen selbst im charakteristischen Momente geistiger Thätigkeit giebt; dies Blatt besonders ein Zeugniss, wie diese Schabmanier auch zur vollen künstlerischen Durchbildung, allem leichten Skizzeneffekte fern, vortrefflich geeignet ist.

Das uns vorliegende Heft hat noch keine Angabe des Verlegers. Adolph Menzel aber ist schon der Mann, dessen Compositionen man zu sammeln bemüht ist, und die neue Manier hat eben auch ihr eigenthümliches Interesse, für Sammler wie für andre Leute.

Neue Muster für Schnur-Stickerei, erfunden von A. Schroedter. Carl Jügels Verlag in Frankfurt a. M. (Klein Quer-Fol.)

(D. Kunstblatt 1852, No. 10, Anzeiger.)

Wenn der Name Adolph Schroedter genannt wird, so wissen die Leser des Kunstblattes, dass es sich um den Meister handelt, in dessen Bildern und Radirungen, wie nimmer zuvor, der classische Humor in allen Farben spielt, vom nachdenklichsten Ernste bis zur kühnsten übersprudelnden Lust. Sie wissen auch, dass dieser Schrödter'sche Humor (denn nur nach ihm kann er genannt werden) in derselben classischen Weise das Ornament- und Arabeskenwerk durchwebt, mit welchem seine

Radirungen oft ausgestattet sind, dass er, auch schwermüthig ernst, auch in kecker Verwegenheit, auch übermüthig jauchzend, die Seele ist, die in diesen wundersamen Linien-, Ranken- und Blattwindungen athmet, die in ihnen — ohne etwa träumerisch zu verklingen — eine feste, geregelte, gegliederte Gestalt gewonnen hat.

Schrödter ist bisher in solcher Weise, wie meisterhaft immerhin, doch nur beiläufig als Ornamentist aufgetreten. Mit seinen obengenannten „Mustern für Schnur-Stickerei" tritt er in die Reihe der selbständigen, praktischen, für besondre Lebenszwecke thätigen Ornamentmeister. Schnur-Stickerei ist schon ein Lebenszweck, wenn auch gerade nicht anzunehmen ist, dass sie zur Ausfüllung eines ganzen Lebens werde angewandt werden; sie ist ein treffliches Mittel, unsern Kleidungsstücken, deren wir doch einmal zum Leben nicht entbehren können, eine kräftig wirksame künstlerische Ausstattung zu geben, und verlohnt sich drum schon der Mühe der Erfindung von Seiten des Meisters und der Nachbildung von Seiten der stickenden Hand. Schrödter ist mit seinem ganzen Ernste und mit seinem ganzen Humor an die Sache gegangen; mit Ernst, indem er jeden Einzelzweck, mochte es einem Schuh oder einer Tasche oder einer Manschette oder einem Besatze gelten, scharf und streng in seinen Erfordernissen beobachtete; mit Humor, indem er die Linien der Schnüre spielen und tanzen liess, wie es ihm die gute Stunde eingab; und abermals mit Ernst, indem er diese Linien, wie bunt ihr Spiel auch werden mochte, doch stets im klarsten, gehaltensten künstlerischen Rhythmus zu binden wusste. So bewegen sich diese Schnüre, dunkle auf hellem und helle auf dunklem Grunde in den mannigfaltigsten Formen und Verschlingungen, hier in strenger, feierlich gemessener Bewegung, dort im bunt flackernden Sprunge, der aber, stets zum Ganzen zurückkehrend, in diesem Ganzen stets seine künstlerische Beruhigung findet. Am interessantesten sind die mehrfarbigen Muster, wo Schnüre von schwarzer, rother und weisser Farbe, auch von Gold, auf verschieden getönten lichtgrauen Gründen, oder Roth und Gold, auch scharfes Blau, auf schwarzem Grunde erscheinen. Sehr sinnreich sind hiebei die mächtigsten Farben, Schwarz oder Gold, zu den gehaltensten Grundformen des Ornamentes genommen, während die übrigen, je nach ihrem Charakter, bunter um sie umherspielen. Es ist etwas Musikalisches in dieser Wirkung; sie gemahnt an die kunstreiche Verschlingung der Töne in wohlgearbeiteten Trio's oder Quartetten.

Das Heft hat sechs Blätter, denen sich die ebenso wohlausgestattete Vorderseite des Umschlages als siebentes anreiht. Sie sind in lithographischem Farbendruck vortrefflich ausgeführt. Ein gütiges Geschick wolle sie, unsern Augen zum Heil, möglichst vielen Stickerinnen in die Hände führen und dem Meister, dem es nichts verschlagen dürfte, wenn er solcher Arbeit ab und zu noch eine Mussestunde widmet, die Lust dazu rege erhalten! —

Ich muss hiebei noch jener Stickmuster gedenken, die vor etwa zwanzig Jahren ein andrer Meister der Kunst, C. Bötticher, der Architekt, (der Verfasser der Tektonik der Hellenen) gefertigt hat und die in der damaligen Stickwaarenhandlung von Nicolai und Gillet zu Berlin, meist unter dem Titel des „arabischen Styles" (weil sie das dabei erforderliche Mosaikprincip beobachteten) erschienen sind. Im allgemeinen künstlerischen Interesse wie in dem der Kunst-Technik ist auf das Leb-

hafteste zu wünschen, dass von diesen nicht minder meisterhaften Arbeiten Bötticher's eine vollständige Sammlung, die vielleicht noch zu beschaffen ist, veranstaltet werde. Möchten diese Zeilen dazu eine Anregung geben!

Die Armee Friedrich's des Grossen in ihrer Uniformirung gezeichnet und erläutert von Adolph Menzel. Erster Band. Die Cavallerie. Berlin 1851. Fol. Druck und Colorit des lith. Inst. von L. Sachse & Co. Zu beziehen durch den Verfasser und den Drucker.

(D. Kunstblatt 1852, No. 11.)

Es ist bekannt, dass Adolph Menzel, seit er es unternahm, eine volksthümlich geschriebene Geschichte Friedrich's des Grossen mit Zeichnungen zu begleiten, in der Darstellung dieses Königes, seines Lebens und seiner Thaten eine Hauptaufgabe seines künstlerischen Berufes gefunden hat. Mit unermüdlicher Sorgfalt hat er seine Studien auf diesen Zweck gerichtet und den vollkommen zureichenden Apparat zur Erfüllung solcher Aufgabe zu gewinnen gestrebt. Von dem Heldenkönige ist aber das Heer, mit welchem er seine Schlachten focht, unzertrennlich; so musste die Sorge des Künstlers ganz besonders auch dahin gewandt sein, von allen Eigenthümlichkeiten dieses Heeres, je nach den Graden und den Gattungen desselben und nach den verschiedenen Perioden der Regierung des Königes, eine möglichst bestimmte Anschauung zu gewinnen. Ein fertiges Material lag dazu durchaus nicht vor. Vielmehr musste, was sich an Waffen, Montirungen und sonstigen Effekten in alten Magazinen noch mehr oder weniger erhalten hatte, hervorgesucht, der Gebrauch auf dem lebenden Körper genau ermittelt, auch das Trümmerhafte und schon Verrottete überall sorglich beachtet werden. Einzelnes in andern Sammlungen, Bildnisse der Zeit, kleine Wachsmodelle und Handzeichnungen, damals zur Anschauung einzelner Truppengattungen oder ihrer besondern Abzeichen gefertigt, u. dergl. m., wurde, soviel es immer ging, dazu genommen, um jeden Punkt, über den nur eine Belehrung zu gewinnen war, festzustellen und klar zu machen. Die Fülle der Studien, die Menzel in solcher Beschäftigung mit eigner Hand fertigte, gab endlich zu dem in der Ueberschrift genannten Prachtwerke Anlass, in welchem er die Resultate seiner Mühen nicht bloss den Kunstgenossen zur freien Benutzung darbietet, sondern zugleich auch ein Werk liefert, das für die Spezialgeschichte des grossen Königes und seiner Zeit den eigenthümlichsten, völlig urkundlichen Werth hat.

Der vorliegende erste Theil, das Resultat neunjähriger Arbeit, enthält 141 colorirte Blätter, nebst dem dazu gehörigen kurz erläuternden Texte. Es sind militärische Kostümfiguren (die einzelne Figur etwa $8^1/_2$ Zoll hoch) und Darstellungen verschiedenartigen militärischen Geräthes, Alles, soweit es die Vorlagen nur gestatteten, mit derjenigen Genauigkeit gegeben, die den Gegenstand vollständig erschöpft. Wie der Titel angiebt, behandelt dieser Theil der Cavallerie; zwei andre Theile sollen die übrigen Truppengattungen enthalten. Die verschiedenen Regimenter der Kürassiere, der Dragoner und der Husaren nebst den, den letzteren zugesellten Bosniaken

treten uns in systematischer Folge entgegen, überall mit der genauen Angabe der kleinsten Verschiedenheiten, welche bei diesem und jenem Regiment, bei Officieren und Gemeinen, bei Trompetern und Trommlern, in der Galla- und in der Dienstkleidung zu bemerken waren. Vollständig konnte diese Folge aber nur in Bezug auf die Uniformirung, welche in der späteren Regierungszeit des Königes angeordnet war, durchgeführt werden; für die früheren Epochen derselben war es nur möglich, charakteristische Beispiele zu geben. Einzelne schätzbare Reste, wie Zieten's phantastische Tigerdecke und seine Bärenmütze mit dem Adlerflügel, sind an gehöriger Stelle eingereiht; merkwürdige Bildnisse, genau nach den Originalen wiedergegeben, wie die Jugendportraits von Seydlitz und von Blücher, dienen eben so zur Ausfüllung besonderer Lücken, wie sie, bei der Bedeutung solcher Namen, zugleich das vollste selbständige Interesse gewähren.

Alles ist von Menzel eigenhändig mit der Feder auf Stein gezeichnet und nach seinen Vorbildern und unter seinen Augen colorirt worden. Die Stellung der einzelnen Figuren ist überall so gewählt, dass die Einrichtung der Uniform vollständig ersichtlich wird; wo es nöthig war, sind aus diesem Grunde den von vorn gesehenen Figuren auch Rückenfiguren gegenübergestellt. So weit es die Eigenthümlichkeiten der Uniform, je nach den Truppengattungen gestatteten, sind, wie es scheint, dieselben Steinzeichnungen benutzt und die Abweichungen, für den einen und den andern Fall, durch Veränderung der Zeichnung eingetragen worden. So kehrt also, je nach den dargestellten Charakteren, dieselbe Stellung mehrfach wieder; aber der instruktive Zweck des Werkes tritt dadurch nur um so deutlicher ins Auge.

Es ist ein instructives Werk, ein Kostümwerk, aber ein von einem Künstler gefertigtes und somit auch ganz entschieden, seiner Behandlung wie seinem Zwecke nach, ein künstlerisches Werk. Menzel hat nicht bloss die Uniformen gezeichnet, welche die Armee Friedrichs des Grossen trug, sondern zugleich, in diesen Uniformen, Männer jener unvergesslichen Armee. Wir sehen diese Wackern vor uns, die bei Leuthen vor dem so viel gewaltigeren Feinde nicht bebten und nach der unheilvollen Nacht vor Hochkirch nicht zagten, die unermüdet von einer Grenze des Landes zur andern dem stets neuen Dränger entgegenzogen, deren Ernst eisern und deren gute Laune unverwüstlich war, auf deren Schultern, wie ihr König sagte, der preussische Staat sicher ruhte. Wir sehen der Festigkeit des Eisenreiters, dem Adel des Garde-du-Corps den stürmenden Trotz des Husaren gegenübergestellt, der gemessenen Haltung des Officiers die derbe des Gemeinen, die Keckheit des Trompeters, das eigenthümliche Wesen des kleinen Trommelschlägers. Wir haben in jeder dieser Figuren ein abgeschlossenes Lebensbild vor uns und könnten zu mancher von ihnen wohl eine kleine soldatische Ballade schreiben.

Art lässt eben nicht von Art. Einer, der wirklich ein Künstler ist, muss schon ein Künstler bleiben, auch wenn er ein kritisches Kostümwerk liefert, und hat er sich, wie Adolph Menzel, so ganz in diese Welt eingelebt, so muss auch das scheinbar Trockene unter seiner Hand wieder von charakteristisch individuellstem Leben erfüllt werden. Es möchte aber nicht viele Kostümwerke geben, von denen man Dasselbe sagen kann.[1]

[1]) Zu bemerken ist, dass die Auflage des besprochenen Werkes, aus in der Sache liegenden Gründen, nur sehr klein ist.

Lindemann-Frommel's Skizzen aus Rom und der Umgebung. Rom und Karlsruhe etc. Heft II. Fol.

(D. Kunstblatt 1852, No. 13.)

Das zweite Heft dieses schönen Werkes entspricht den Vorzügen, welche bereits bei Besprechung des ersten [1]) rühmlichst anerkannt werden mussten. Es sind, wie dort, geistvoll leichte Kreidezeichnungen, verbunden mit Ton- oder Farbendruckplatten, in welchen die warmen Töne des Lichtes, besonders im Vorgrunde, den kühleren der Luft und Luftwirkung glücklich entgegengesetzt, auch gelegentlich Andeutungen der Lokalfarben gegeben sind, so dass zuweilen mit einfachsten Mitteln eine sehr lebendig malerische Wirkung erreicht wird. Aus „Alt-Rom" empfangen wir diesmal einen, vermuthlich von der unteren Spitze der Insel S. Bartolommeo aufgenommenen Blick auf das jenseitige Tiberufer, über welches sich vorn der heitere Säulenkreis des Vestatempels, weiter zurück der barocke Façadenbau von S. Maria in Cosmedin erhebt, während hinterwärts die edle altrömische Architektur des Ponte rotto in das Bild hineinspringt, — das Ganze ebenso lebendig, wie in klarer ruhiger Haltung wiedergegeben. — Aus „Neu-Rom" wird uns eine malerische Winkelgasse am Kapitol vorgeführt, durch die man auf das Stück des tarpejischen Felsens, welches aus dem modernen Häusermeer noch zu Tage steht, und drüber auf den Pallast Caffarelli, wo der preussische Gesandte wohnt und wo früher das römische Nationalheiligthum, der Tempel des kapitolinischen Jupiter, stand, hinausblickt, — ein Blatt, dessen Interesse durch eine etwas kräftigere und vollere Haltung vielleicht nicht unwesentlich zu erhöhen gewesen wäre. — Aus den „Gärten und Villen" haben wir einen Punkt auf dem Palatin vor uns, die hintere Terrasse der Villa Spada mit dem Blick auf die Tiberufer, wo uns noch einmal der Vestatempel aus der Ferne begrüsst, auf die Brücken und St. Peters stolze Kuppel. Dies Blatt, wesentlich als ein landschaftliches gefasst und mit entschiednerer Andeutung der Lokalfarbe, ist von glücklichster, sehr klarer und ruhiger Wirkung. — Aus dem „Sabinergebirg" sehen wir Tivoli mit seinen schäumenden Cascaden, von der Villa des Horaz aus aufgenommen, vor uns, ein in einfachen, doch wohl abgestuften Tönen energisch durchgeführtes Bild. — Aus dem „Albaner-Gebirge" ein Bild des Sees von Nemi, mit der Stadt auf der Höhe, noch einfacher und ernster gehalten, im Vor- und Mittelgrunde sehr glücklich angelegt, in den Hintergründen leider unruhig und diese letztere Wirkung in dem vorliegenden Exemplar durch ungenauen Druck noch etwas verstärkt. — Aus der „Campagna" empfangen wir endlich einen Blick über das schon im tiefen abendlichen Schatten liegende Thal der Egeria und das Albaner Gebirge in der Ferne, eine Darstellung von ebenfalls sehr poesievoller Conception, der aber nicht minder in der Haltung eine etwas grössere Fülle zu wünschen wäre, wie auch hier die Wirkung des vorliegenden Exemplares durch kleine Ungenauigkeiten im Druck ein wenig gestört wird.

[1]) D. Kunstblatt 1851, Nr. 37.

Die Episteln und Evangelien mit Summarien, Gebeten und Sprüchen auf alle Sonn- und Fest-Tage durchs ganze Jahr. nebst einem Anhange und 84 Holzschnitten. Herausgegeben vom Evangelischen Bücher-Verein. Berlin 1852. [1])

(D. Kunstblatt 1852, No. 38.)

Ein Buch, das für die Zwecke christlicher Erbauung, nach dem, von der Kirche vorgeschriebenen Jahresgange, bestimmt ist und zunächst durch schöne und edle Ausstattung sich ebenso empfiehlt, wie es sich durch wohlfeilsten Preis eine möglichst grosse Verbreitung angebahnt hat.

Wir haben es hier mit der künstlerischen Ausstattung des Buches zu thun. Die zahlreichen Holzschnitte, welche dasselbe schmücken. geben Darstellungen der Geschichte Jesu, der Parabeln und symbolischen Bezüge des neuen Testaments und, als Versinnbildlichungen der im Anhange u. a. beigefügten zehn Gebote, einige Darstellungen aus dem alten Testamente. Die Compositionen der Holzschnitte zerfallen in drei, der Masse nach ziemlich gleiche Classen. Ein Drittel ist nach Vorbildern von Dürer gearbeitet und seinen Cyklen des Lebens der Maria und der Passion Christi entnommen, hat also vorzugsweise die Jugend- und die Leidensgeschichte des Erlösers zum Inhalt. Ein zweites Drittel ist den Blättern der kleinen Meister, besonders des Georg Pens, auch in wenigen Ausnahmen den Compositionen ausserdeutscher Künstler des 16. Jahrhunderts nachgebildet. Das letzte Drittel endlich lässt die Compositionsweise moderner Künstlerhände erkennen. Es war ohne Zweifel die Absicht, so viel als thunlich die Darstellungen der gediegenen alten deutschen Meister beizubehalten und nur, wo das vorliegende Material nicht ausreichte, eine anderweitige Aushülfe zu treffen. Die Blätter der alten Meister sind vortrefflich wiedergegeben, wesentlich begünstigt freilich durch den Umstand, dass fast durchweg in ihnen zugleich schon eine völlig stylgemässe Behandlung des Holzschnittes vorlag. Die übrigen reihen sich ihnen in entsprechender Behandlung an.

Die ganze Illustration macht demnach einen so würdigen wie wohlgefälligen Eindruck, vorherrschend in der sicheren Classicität der angedeuteten älteren Richtung. Zu wünschen wäre dabei, dass man, zumal bei dem durchgehenden Weglassen der Künstlerzeichen auf den einzelnen Darstellungen, die Namen der Meister und die Angabe der Werke, aus welchen die Darstellungen im besondern Fall entnommen, etwa auf einem besondern Blatte hinzugefügt hätte. Den erbaulichen Zweck des Buches würde dies so wenig gestört haben, wie die Angabe der Dichter und selbst gelegentlich ihrer Lebensumstände in den kirchlichen Gesangbüchern. Es würde um so zweckmässiger gewesen sein, als für den sinnigen Beschauer dieser Bilder doch, wenn auch im mässigsten Grade, ein Zurückgehen auf die historischen Verhältnisse ihres Ursprunges nöthig sein möchte. Für den eigentlichen Kunstfreund, auf dessen Theilnahme bei Beschaffung des Buches doch auch wohl gerechnet ist und der auch bei dem Zwecke unbefangener Erbauung seine persönliche Eigenschaft nicht wird verläug-

[1]) Preis ungeb. 15 Sgr., geb. $17^1/_2$ Sgr., Halbfranzband $22^1/_2$ Sgr.

nen können, wäre ein solches Verzeichniss geradehin ein Bedürfniss gewesen, da nicht zu erwarten ist, dass ihm die Autorschaft jedes einzelnen Stückes ohne Weiteres gegenwärtig sei.

Das Zurückgehen auf Dürer bei der Auswahl der Compositionen erscheint in gewissen und allerdings sehr wesentlichen Beziehungen völlig sachgemäss. Abgesehen davon, dass seine, in ihren Grundzügen so ruhige Stylistik dem äusseren Zwecke der Illustration auf das Vortheilhafteste entgegen kam, so erkennt man in ihm geradehin den Zeit- und Geistverwandten der grossen kirchlichen Reformatoren; es ist in seinen Darstellungen dieselbe Festigkeit des Sinnes, dieselbe Unbefangenheit der Ueberzeugung, dieselbe sichre Einfalt des Gefühles, wie z. B. in den kirchlichen Liedern, deren sich die evangelische Kirche aus der Zeit ihres ersten starken Aufschwunges erfreut. Bei den Arbeiten von Dürers Nachfolgern ist das Alles zwar minder stark und fest, es geht schon eine mehr sinnliche Auffassung hindurch; doch bewegen sie sich noch in derselben Grundrichtung und durften sich somit auch seinen Darstellungen ohne sehr erhebliches Bedenken anschliessen. Die moderne Zeit liegt von jener Epoche durch einen bedeutenden Zwischenraum getrennt. Die hier gegebenen modernen Darstellungen haben eine andre Grundlage des Gefühles; doch tritt das Bestreben, sich den alten Meistern thunlichst anzuschliessen, mehr oder weniger ersichtlich hervor. Am Meisten ist dies bei den, von einer bestimmten Hand herrührenden Compositionen zu den zehn Geboten der Fall; in diesen Blättern ist etwas von jener Naivetät L. Richter's, die sich durch einen so gediegen volksthümlichen Charakter auszeichnet. Die übrigen modernen Darstellungen rühren voraussetzlich insgesammt von einer zweiten Hand her. Hier sehen wir eine sehr lebhafte, ohne Zweifel noch jugendliche Begabung, die sich ziemlich entschieden in der Nachfolge von Cornelius (und zwar von dessen Compositionen zum Berliner Campo Santo) bewegt. Die Blätter verrathen Phantasie und Geist; aber es fehlt ihnen zum Theil noch jene ruhige Naivetät, welche, wenigstens in unsern Tagen, erst der Gewinn eines sehr ernstlichen Ringens zu sein pflegt; im Gegensatz gegen Dürer macht sich dieser Mangel hier doppelt bemerklich. Der junge Künstler hat gelegentlich zu viel Einzelbezüge, zu viel Einzelgeberden gegeben, geräth dadurch gelegentlich selbst ins Manieristische. (Möge er zeitig diese bedrohlichste Klippe erkennen!) Wie schön aber bei alledem dies Talent ist, zeigen, Beispiels halber, die geistvolle Darstellung des verklärten Erlösers, der die falschen Propheten von sich weist (S. 199) und das Bild der klugen und thörichten Jungfrauen (S. 277), wenn auch bei letzterem die moderne Un-Naivetät wiederholt ist, die an die Stelle des Bräutigams der zehn Mädchen den strahlenden Erlöser stellt, somit das patriarchalische Bild ältest orientalischer Sitte, welches hier doch nur der Gegenstand einer in sich begreiflichen künstlerischen Darstellung sein kann, zu Nichte macht.

Ich komme noch einmal auf den Kern der Illustrationen, auf die Dürer'schen Blätter, zurück. Ich verglich sie mit den kirchlichen Liedern der Reformationsepoche: — es macht sich indess zugleich ein sehr erheblicher Unterschied zwischen beiden geltend. Die Lieder haben es vorzugsweise mit inneren, die Bilder mit äusseren Anschauungen zu thun. Beide sind aus ihrer Zeit geboren; aber die Lieder sind weniger an ihre Zeit gebunden, als die Bilder. Die Lieder werden sich daher ungleich leichter auf eine andre Zeit übertragen lassen, als jene, und der tausend-

und aber tausendfältige Gebrauch bestätigt es zur Genüge. Wie selten sind in den Liedern (wenn wir von schlechten Auswüchsen absehen) Anschauungen, die unsrer Zeit nicht mehr ganz entsprechen dürften, wie z. B. jenes, ohnehin schon etwas spätere Paul Gerhard'sche Wort:

„Herr, ich bin nichts, du aber bist
Der Mann, der Alles hat und ist."

Und wie sind im Gegentheil jene Bilder ganz in die ausschliessende Anschauungsweise der Zeit ihrer Entstehung getaucht! Durchweg ist in ihnen das naivste Hereinziehen der Darstellung in die damalige Gegenwart vorherrschend, theils in dem Kostüm der Nebenpersonen und in Allem, was der Umgebung des Lebens angehört, theils und mehr als in diesem Nebensächlichen: in einer Weise realer Gestaltung, die durchweg das körperliche Gebahren eben jener Zeit zur Schau trägt. So sehr wir diese Weise der Darstellung anerkennen, so grosse Schönheiten wir durch sie veranlasst finden, so tritt sie uns doch als eine zeitlich beschränkte, uns fremdartige entgegen; und wir können den erbaulichen Gewinn, den die Blätter uns darbieten, doch erst aus zweiter Hand, nachdem wir uns in jene. unserer Zeit schon entlegene Anschauungsweise versetzt haben, entgegennehmen. So gewinnt überhaupt die Illustration des Buches, bei aller Gediegenheit, einen romantisch alterthümlichen Charakter, wie die neu aufgelegten Volksbücher und Andres, das uns die schönen Vermächtnisse des freilich doch vergangenen Mittelalters erneut.

Indess muss zugestanden werden, dass die Illustration überhaupt wohl kaum in andrer Weise zu beschaffen war. Die Meisterwerke der schon freier entwickelten Italiener konnten jedenfalls wohl nur eine kleine Ausbeute zur Verbildlichung der Geschichte und der Parabeln des neuen Testaments gewähren, und ihre Uebertragung in die Stylistik des Holzschnittes musste vielfache Schwierigkeiten hervorrufen, wie denn auch das eine, hier enthaltene Blatt nach Raphael, die Verklärung Christi (der obere Theil seines grossen Bildes), nicht eben zum Besten wirkt. Das Ganze von einem namhaften Meister der Gegenwart beschaffen zu lassen, mochte anderweitige erhebliche Bedenken haben, schon der voraussetzlich bedeutenden Kosten halber, die den wohlfeilen Preis des Buches wieder unmöglich machen konnten. Auch durfte die durchgeführte moderne Darstellung einer allgemeinen Billigung schwerlich im Voraus gewiss sein, und um so weniger, als das, wonach in solcher Beziehung das tiefere moderne Bewusstsein verlangt, — eine auf gründlicher archäologischer Kenntniss beruhende, vollkommen historische Objectivirung der Darstellungen an Stelle der vorherrschenden Subjectivität der früheren künstlerischen Epochen, — eben noch gar nicht vorliegt. Und in diesem Fall würde, wie es scheint, der berufene Künstler — als Reformator auf seinem Gebiete — eben auch völlig selbständig hereintreten müssen.

Wir können also schliesslich nur sagen, dass Dasjenige, was die im Titel des Werkes genannte Gesellschaft für den Zweck der Illustration nach Lage der Umstände thun konnte, redlich geleistet ist, und wir haben demnach Absicht und Leistung nur mit offnem Danke anzuerkennen.

Die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Joseph Heinemann inv., V. Schertle lithogr. Verlag und Eigenthum von V. Schertle in Frankfurt a. M.

(D. Kunstblatt 1853, No. 2.)

Eine weibliche Gestalt, zart und edel, langgewandet, barfüssig, das Haar mit einem Schleier bedeckt, liegt schlafend, gegen ein Felsstück gelehnt, das Haupt ein wenig zurückgewandt. In den Armen, mit ineinander gefalteten Händen, hält sie ein schlafendes Kindchen, dessen Unterkörper in ein Zeugstück gewickelt ist. Ihr zur Seite, auf den linken Arm sich aufstützend, sitzt eine gleichfalls langgewandete Flügelgestalt, die liebevoll auf die schlafende Frau blickt und mit der Rechten einen Palmzweig über ihrem Gesichte hält, sie damit gegen die Sonne beschattend. Hinter dem Felsstück, an dessen Seite einiges Reisegeräth liegt und wo es nach einem Gewässer hinabgeht, ist ein bärtiger Mann beschäftigt, einen Esel zur Tränke zu führen. In der Ferne eine Felshügel-Landschaft im Charakter des nicht zu tiefen europäischen Südens. In den Ecken des Vorgrundes Distelstauden, die eine neben dem nackten Fusse der schlafenden Frau.

Wir haben es nicht nöthig, auf die im leisesten Tone gedruckte Unterschrift dieses Blattes zu blicken, um sofort den Inhalt der Darstellung zu erkennen. Es sind die Gestalten der heiligen Tradition, wie sie frommer Sinn früherer und neuerer Kunst ausgeprägt hat; es ist ein Moment der Ruhe auf jener Flucht, die sie zur Rettung des von blutigen Schergen verfolgten Kindchens unternahmen. Wir kennen diese Gestalten aus vielen sinnigen Kunstschöpfungen; der Zeichner des vorliegenden Blattes hat sie mit Liebe wiedergegeben, hat zugleich einen Moment gefunden, dessen glückliche Originalität — innerhalb der vorgezeichneten Richtung — uns anzieht und dessen schön durchgehaltene Stimmung unser Gemüth rührt. Wollten wir freilich einmal die künstlerische Tradition vergessen oder, umgekehrt, nach ihrer Berechtigung zur fortwirkenden Wiederkehr fragen; wollten wir uns den ganzen Charakter jener Zeit, wie wir ihn heute zur Genüge kennen, die Zustände einer flüchtenden Familie jener Zeit im Sande der arabischen Wüste oder an den Ufern des Nils vergegenwärtigen; wollten wir — streng festhaltend an den einfachen Bibelworten oder dasjenige mitberücksichtigend, was ältester Kirchenglaube hinzugefügt, — das geistige neben dem ausschliesslich gemüthlichen Leben dieser Familie mit in Erwägung nehmen, deren heiliges Kindlein eine Welt retten sollte und dessen allmächtiges Wort, nach der Sage, schon auf dieser Flucht die Dattelpalmen beugte, dass sie ihre Früchte den Wandernden hergaben, die Quellen aus den Felsen springen hiess, die Dürstenden zu tränken, die Sykomore öffnete, dass sie sich in der Höhlung des Baumes vor den Verfolgern sicher bergen mochten, — dann würden wir freilich ein andres, fester auf festerem Boden stehendes, zur erhabensten That, wie zum erhabensten Dulden befähigtes Geschlecht vor uns sehen müssen.

Solche Anforderung indess, — der zum Theil zwar schon, und zum Theil schon in machtvollster Weise, die Kunst des Cinquecento genügt hat, — gehört ihrem ganzen Umfange nach erst der Kunst der Zukunft an. Auf das vorliegende Blatt, wie dasselbe sich einmal giebt, findet sie noch

keine Anwendung. Dies hält sich in jener, allerdings beschränkten gemüthlichen Stimmung, aber es giebt dieselbe völlig rein, anspruchslos und in einem klaren Wohllaut der Linien und Formen. Es ist, eben seiner schönen Naivetät halber, eins der gültigsten Beispiele der Richtung, welche es vertritt; und es wäre bei der Reinheit des Gefühles, welche dasselbe erfüllt, höchst überflüssig, an Kleinigkeiten zu mäkeln, wie z. B. an dem rechten Oberarm des Engels, der sich nicht ganz zur erforderlichen Länge entwickeln will. Dergleichen sieht man kaum, wenn das Gemüth durch die Gesammtwirkung auf so wohlthuende Weise berührt wird.

Das Blatt hat, in entschiedenem Wechselbezuge zu dem, was man seine Seele nennen könnte, den Charakter einer einfachen Zeichnung, bei der der Gewinn einer tieferen und kräftigeren malerischen Wirkung ausserhalb der Absichten des Künstlers lag. Die Composition giebt sich in einfach klaren Linien, mit ebenso einfacher, aber fein durchgefühlter Schattenangabe. Der Arbeit des Lithographen, der dies Alles uns in so klarer, wie schlichter und zugleich bestimmter Weise vorgeführt hat, gebührt entschiedene Anerkennung.

Lindemann-Frommel's Skizzen aus Rom und der Umgebung. Heft III—V. Fol.

(D. Kunstblatt 1853, No. 39.)

Das deutsche Kunstblatt hat über die ersten Hefte des römischen Albums, das mit einfachen lithographischen Mitteln die glücklichsten landschaftlichen Wirkungen hervorzubringen weiss, Günstiges berichtet: die drei neueren Hefte haben uns nicht minder werthe Erinnerungen, und diese in nicht minder gelungener Ausführung gebracht. Wir deuten, was das Allgemeine des Unternehmens betrifft, auf das früher Gesagte zurück: hinzuzufügen ist, dass die jedesmal gewählte besondre Weise der Behandlung stets im glücklichsten Einklange mit dem eigenthümlichen Charakter der darzustellenden landschaftlichen Scene steht. Für das Einzelne heben wir aus der Fülle des neuerlich Gegebenen einige besonders charakteristische Beispiele hervor. Das Blatt der Aussicht vom Monte Pincio gehört zu den wirksamsten derer, die durch verschiedenfarbige Platten ausgeführt sind; die halb von Wolken verdeckte Glut der abendlichen Sonne und die tief in den Vorgrund hereinschweifenden Schatten geben diesem Bilde einen eigenthümlich phantastischen Reiz. In ruhiger Klarheit wirkt dagegen die, ebenfalls in farbigem Druck ausgeführte Ansicht der Engelsbrücke, mit der Engelsburg zur Seite und St. Peter im Hintergrunde. So sind ferner in ruhigem Ton und Stimmung, bei schon sehr gemässigter Farbenanwendung, die Ansichten des Monte Aventino, der Aqua Claudia, des Castel Gandolfo ausgezeichnet; während der Hof von St. Maria degli Angeli zu Rom, mit den Cypressen Michelangelo's, den energischen Effekt eines Mondscheinbildes glücklich erreicht. Andre sind völlig einfache Kreidezeichnungen, nur mit einem Tondruck und einzelnen ausgesparten

Lichtern versehen; in diesen macht sich jener strengere Ernst der römisch landschaftlichen Erscheinungen besonders entschieden geltend. Die Ansicht des Colosseums, über einen Gartenvorgrund hinaus; die wie eine Composition Poussins sich hinbreitende Gegend bei Olevano; der duftige Schimmer an den Ufern des Nemi-Sees; das gewitterliche Düster über der Neptunsgrotte bei Tivoli, — diese und manche andre Blätter sind schätzbare Beispiele der Art.

Derniers Moments du Comte d'Egmont. Peint par Louis Gallait. Tiré de la Galérie du Mr. Wagner à Berlin. Gravé par Achille Martinet. Düsseldorf, Julius Buddeus, Editeur etc.

(D. Kunstblatt 1853, No. 43.)

Wir glauben voraussetzen zu dürfen, dass das Gemälde des belgischen Meisters, welches dieser Kupferstich vergegenwärtigt und welches eine Zierde der Wagener'schen Sammlung zu Berlin ausmacht, unsern Lesern entweder aus eigner Anschauung oder durch Berichte, die früher über dasselbe erschienen, bekannt sein wird. Es gehört zu jenen tragischen Scenen der flandrischen Geschichte, in deren Darstellung Gallait seine Grösse sucht. Es ist Egmonts letzter Morgen. Er hat die Nacht in geistlichen Uebüngen mit Martin Rithov, dem Bischofe von Ypern, zugebracht; nun bricht das Tageslicht in das Fenster herein; er ist aufgestanden und blickt durch die Scheiben hinaus. Wobei der Beschauer des Bildes allerdings soviel Historie mitbringen mag, um zu wissen, dass das Fenster des Gemaches, welches Egmont die letzte Herberge gewährt hatte, auf den grossen Markt von Brüssel hinausging, und dass sich dort über Nacht, — das letzte Zeugniss des unbeugsamen Willens seiner Henker, — das Schaffot erhoben hatte, welches für ihn und für Hoorn bestimmt war.

Diejenigen, die lediglich nur von einem plastischen Aufbau der künstlerischen Composition wissen wollen, werden von der Anordnung dieses Werkes nicht sehr befriedigt sein. Zur Linken steht Egmont, eine einfache Kniefigur, die rechte Hand leicht auf den Fenstersims aufgestützt, in der andern ein kleines Gebetbuch; zur Rechten sitzt der Bischof, der ein grösseres Buch auf dem Schoose hat und jenen mit sorglicher Geberde von der Betrachtung dessen, was draussen ist und was seine Gedanken von der Versöhnung mit dem Schöpfer leicht wiederum ablenken könnte, zurückzuführen sucht. Ein sonderlich kunstreiches Studium der Umrisslinien ist somit in dem Bilde nicht vorherrschend, vielmehr das einfachste ruhigste Nebeneinander, wie es sich eben im Leben selbst gefügt haben mochte. Eine charakteristische künstlerische Wirkung hat Gallait hier mit Entschiedenheit in den speziell malerischen Mitteln gesucht. Am rechten Rande des Bildes ist ein Betstuhl (der Brief, den Egmont in jener Nacht an König Philipp geschrieben, liegt darauf), und über demselben ragt ein Crucifix empor, welches die Kerze deckt, die ihnen die nächt-

lichen Stunden hindurch geleuchtet hat. So ist es das Kerzenlicht von der einen, das Tageslicht von der andern Seite und das Durcheinanderweben beider in der Mitte des Bildes, was dem letzteren den künstlerischen Reiz und zugleich die eigenthümliche Stimmung giebt, auf deren Grunde der individuelle Ausdruck dieser beiden Gestalten und ihrer Gesichter, und vornehmlich der des edlen Verurtheilten, sich herausbildet.

Für die Nachbildung im Stich aber musste dies die erdenkbarst schwere Aufgabe gewähren. Es kam nicht auf ein einfaches Verhältniss von Licht und Schatten und ihrer Uebergänge und jener lichten Schattenbetonung, welche wir Helldunkel nennen, an; Alles ist hier doppelt, von den beiden entgegengesetzten Seiten des Bildes verschieden gegeneinanderwirkend, zu einem lebhaften Wechselspiel der Töne und Lichthauche sich durcheinander schlingend. In der Malerei waren die Mittel zu solcher Kunst durch die Nachahmung der verschiedenen Lichtfärbungen gegeben; in der Zeichnung, im Stich musste es darauf ankommen, ob es möglich sein werde, bei Abwesenheit aller wirklichen Farbe durch die verschiedene Weise der Behandlung dennoch einen Eindruck zu erzielen, welcher dem der Färbungen entsprechend, welcher auch jene Wechselwirkungen der Farbentöne in sich aufzunehmen im Stande wäre. Der Stecher des vorliegenden Blattes hat hierin unseres Bedünkens das Erreichbare erreicht und dabei in einer Weise, der wir, da sie völlig ungesucht und ungekünstelt ist, ganz besonders unsern Beifall schenken müssen. Sein linearer Vortrag ist im Wesentlichen überall gleich und zunächst nur je nach den stofflichen Unterschieden der dargestellten Gegenstände im Einzelnen verschieden. Dabei aber hat er mit glücklichem Scharfblick die verschiedene Intensität des verschiedengefärbten Lichtes, die grösseren oder geringeren Gegensätze zwischen Hell und Dunkel, welche hiebei stattfinden, die grössere oder geringere Weichheit der Uebergänge, welche dadurch veranlasst wird, ins Auge gefasst und hiernach das Gesetz seiner Taillen, für die eine und die andere Weise der Beleuchtung und für das Durcheinanderspielen beider, geregelt. So ist in der That ein guter Theil jener — wenn der Ausdruck erlaubt ist: musikalischen Lichtwirkungen des Gemäldes auf den Stich übergegangen.

Hiemit und mit der energisch vollen Gesammthaltung, in welcher das Blatt gearbeitet, ist denn auch jene Poesie der Stimmung wiedergegeben, die bei der Betrachtung des Gemäldes, noch ehe wir den Inhalt desselben enträthselt haben, unser Gemüth ahnungsvoll erfüllt. Von dieser Gesammthaltung und Stimmung umschlossen, ist endlich alles einzelne Gegenständliche in entschiedener Charakteristik durchgebildet, sowohl die Stoffe der Gewandung, als ganz besonders das Physiognomische in Händen und Köpfen [1]). Egmont, von dem schärferen Tagesscheine beleuchtet, tritt als die Hauptfigur dem Auge am Wirksamsten entgegen und der geistige Ausdruck, das Zucken des tiefen Seelenschmerzes unter der Ruhe einer stillen männlichen Fassung, ist in diesem schönen Kopfe sehr glücklich

[1]) Kopf und Hände des Bischofs, auf der schwierigsten Stelle des Bildes befindlich, wo die beiden entgegengesetzten Lichtwirkungen zum spielenden Helldunkel zusammenfliessen, sind vielleicht (ohne indess weder die Totalwirkung noch den Ausdruck zu beeinträchtigen) ein wenig zu hart behandelt. Die Thränen auf der Wange des Bischofs sind wirklichen Thränen nicht ganz ähnlich; sie erscheinen mehr als das, womit die Thränen von den Poeten gern verglichen werden, — als Perlen.

wiedergegeben. Auch wer den Inhalt der Darstellung nicht kennt und vielleicht der Ansicht ist, dass selbst ein Geschichtsbild ohne historische Voraussetzung völlig verständlich sein müsse, wird vor dem Stiche, wie vor dem Bilde, die Ueberzeugung gewinnen, dass hier nach einer, in schmerzvollem Ernste durchwachten Nacht ein tragischer Morgen tagt.

Wir freuen uns des Blattes, da es jene strenge historische Kunst, der Gallait sich gewidmet und die er zu so hoher Vollendung gebracht hat, zunächst an diesem Beispiel weiteren Kreisen zur Anschauung bringt. Dem rechten Werke aber sind weitere Wirkungen beschieden, und so wollen wir hoffen, dass auch dies Blatt seinen Theil künstlerischer Mission erfülle. — Die Grösse desselben, oder vielmehr die des eigentlichen Stiches, ist c. $13^3/_4$ Zoll Breite bei $11^1/_4$ Zoll Höhe.

Landschaftliche Radirungen von C. Wagner.

(D. Kunstblatt 1854, No. 6.)

Dem Unterzeichneten liegt eine Anzahl von landschaftlichen Radirungen vor, deren künstlerische Bedeutung es rechtfertigt, wenn ihrer schon jetzt, obgleich sie noch nicht in die Oeffentlichkeit getreten sind, im Deutschen Kunstblatt gedacht wird. Es sind 22 Blätter mehr oder weniger grossen Formates (Fol.), — Radirungen auf Stahl, von Hrn. C. Wagner, Hofmaler und Gallerie-Inspector zu Meiningen, gefertigt. Mehrfach sind Jahrzahlen auf ihnen enthalten; sie beginnen hienach (mit Ausnahme von einigen Blättern, die ohne Zweifel noch älter sind,) mit dem Jahre 1839 und reichen bis zum vorigen Jahre (1853) herab. Der Inhalt ist das Leben der deutschen Wälder und Berge; tiefe Natureinsamkeit, wo Eichen, Buchen, Rüstern, Tannen das Geflecht ihrer Zweige ineinanderbreiten, — Felslasten oder heimliche Wasser mit ihren quellenden Uferpflanzen dazwischen; zuweilen ein Ausblick in die lichte Ebene und auf die Zeugnisse menschlichen Daseins, die in letzterer befindlich sind. Einige Blätter zeigen die winterliche Ruhe der Natur. Ein Theil gehört dem bairischen und dem tirolischen Hochgebirge an; in diesen machen sich mächtige Formen der landschaftlichen Natur und kühnere Combinationen von solchen geltend. Die Behandlung ist frei und lebenvoll; es spricht sich darin jene reine, ungebrochene Empfindung für das Weben und Schaffen der Natur und für ihren harmonischen Zusammenklang, die den Freund der Natur so wohlthuend berührt, aus; es ist jenes rasche, fast unwillkürliche Spiel der Linien, das uns, wie alle Zeichnung von der Hand der Meister, so namentlich auch ihre Radirung so werth macht. Näherer Betrachtung geben die Blätter einen besonderen Reiz dadurch, dass jedem einzelnen das Gepräge des persönlichen Momentes aufgedrückt ist: es ist nichts von irgendwelcher Chablone in ihnen bemerkbar, es ist Alles, mehr oder weniger, ein neu Empfundenes, neu Erzeugtes. So enthalten sie in der Folge, in der sie entstanden sein dürften, zugleich die Spiegelbilder der inneren künstlerischen Entwickelung. Ein Paar kleinere Blätter, gewiss die frühsten,

haben noch Etwas von künstlerischer Schule an sich; man hat an ihnen nichts auszusetzen, aber man meint, diese Nadelführung, diese Darstellungsmittel auch wohl schon bei Anderen gesehen zu haben. Sofort aber macht sich die künstlerische Selbständigkeit geltend, die sich zunächst, in einer Reihe von Blättern, dem Vorbilde der Natur, das sie zwar in gemessenen Compositionen erfasst, noch mit liebevoller Innigkeit anschmiegt; in ihnen ist, in stärkerem oder geringerem Grade, eine Neigung zur Einzelausführung, zu einem feinen plastischen Gefüge der Formen wahrzunehmen. Dann folgen Darstellungen einer vollen malerischen Total-Auffassung, die, ebenfalls in verschiedener Abstufung, den Eindruck eines klar erwärmten, seine Mittel in gediegenem Maasse beherrschenden Gefühles gewähren. Später tritt eine noch entschiednere Energie, selbst Keckheit des Vortrages, eine Vorliebe für derbe und breite Nadelführung hervor, die das allerdings in vollster Lebendigkeit Erschaute mit rascher Sicherheit hingeworfen zeigt und in diesem kühnen virtuosischen Spiele, welches gleichwohl zu dem inneren Wesen der Blätter im besten Einklange steht, wiederum ein eigenthümliches Interesse erweckt. Mit der mehr und mehr malerischen Auffassung steht die Behandlung auch insofern im Einklange, als hiebei der Platte selbst ein mehr oder weniger bestimmter Grundton gegeben ist, aus welchem die Lichtpartieen mit dem Polirstahl, wie es scheint, weggenommen sind; der Eindruck nähert sich hiedurch zum Theil entschieden dem einer Tuschzeichnung. — Die ganze Folge der Blätter reiht sich den landschaftlichen Radirungen, welche die neuere Zeit hervorgebracht hat, als ein Produkt von sehr beachtenswerther Eigenthümlichkeit an. Den Freunden dieses Kunstfaches werden sie — und hoffentlich wird der Künstler mit ihrer Veröffentlichung nicht länger säumen — eine willkommene Gabe sein.

FRAGMENTE ZUR THEORIE DER KUNST.

(D. Kunstblatt 1852, No. 41, ff.)

I. Zur Behandlung der Bogenform.

Die antike Architektur wird, nach demjenigen künstlerischen System, welches für ihre Formenbildung das maassgebende ist, als Architravbau, die mittelalterliche ebenso als Bogenbau charakterisirt. Wie scharf bezeichnend diese Unterscheidung ist, beweist die Betrachtung des antiken Bogens, des mittelalterlichen Architravs. Der antike Bogen ist ein krummgebogener Architrav, der mittelalterliche Architrav ein horizontal gedehnter Bogen. Beides führt mit Entschiedenheit auf das Ueberwiegen des entgegengesetzten Elementes.

Beides hat übrigens, wenn auch nur in einer künstlerischen Fiction, seinen Theil von ästhetischer Gültigkeit. Der krummgebogene Architrav ist doch mehr als die müssige Uebertragung des Princips der einen Form auf die andre: der ruhig lastende Architrav erscheint hier, durch die Biegung, in eine starke Spannung versetzt, die als solche eine erhöhte Widerstandskraft (gegen einen darüber befindlichen Massendruck verwendbar) besitzt. Ebenso ist die Gliederung des horizontal gedehnten Bogens keine an sich müssige Dekoration: diese Gliederung drückt das Element der Schwingung aus, die hier — einer Erhebung (wie im Bogen) freilich nicht theilhaft — wenigstens die von Stütze zu Stütze rasch forteilende Bewegung, in ihren Einkehlungen das Sichre, in sich Zusammengezogene dieser Bewegung, zur Erscheinung bringt.

Die mittelalterliche Bogengliederung, und namentlich die in der Blüthe des gothischen Styles ausgebildete Formation, bezeichnet das Gesetz der aufsteigenden Schwingung. Sie ist völlig ideell und steht — noch ungleich mehr als jener, nur die Spannung bezeichnende krummgebogene Architrav der antiken Architektur — im entschiedenen Widerspruch gegen die materielle Construction, die sie geradehin verschwinden

macht. Dies ist die der Zusammenreihung von Keilsteinen, welche, gleichzeitig nach dem Centrum des Bogens strebend, sich gegenseitig in fester Schwebe halten.

Der mittelalterlich gegliederte Bogen wirkt in lebendigem Spiele der Masse entgegen, die sich darüber erhebt, (wobei indess zu bemerken, dass diese Masse im gothischen Baustyl — bei dem leichtest geschwungenen Bogen — durch ihren anderweitig durchgeführten Organismus schon an sich als eine sehr wenig lastende erscheint, dass mithin in der Bogengliederung das Princip des Widerstrebens hier nur in mässiger Weise auf Berücksichtigung Anspruch macht.) Im Keilsteinbogen, — d. h. in derjenigen Behandlung des Bogens, welche diese seine materielle Construction zugleich zur wirksamen Erscheinung bringt, — wird dagegen durchaus das Gewicht der Masse vergegenwärtigt, die, nach einem Punkte abwärts zusammendrängend, in sich selbst ihren entschiedenen Widerstand findet. Der Keilsteinbogen ist also der bestimmteste Gegensatz des gothisch gegliederten Bogens.

Seine Ausbildung hat der Keilsteinbogen zunächst da, wo die Detaillirung der architektonischen Form sich unmittelbar an die materielle Construction anschliesst. So z. B. in dem modernen Bossagenbau. So in jenen frühmittelälterlichen Bauwerken (dergleichen u. A. in der Rheingegend vorkommen), wo man gern ein verschiedenfarbiges Material anwendet; der Wechsel rother und weisser Farbe in den Keilsteinen lässt hier das Princip der Construction und ihrer ästhetischen Wirkung dem Auge mit Entschiedenheit entgegentreten, wenn dasselbe in diesen blos farbigen Unterschieden auch noch kein organisch formales Leben gewonnen hat. Die maurische Architektur (die auch diese Verschiedenfarbigkeit der Keilsteine hat) scheint einen Ansatz zur höheren Durchbildung des Princips genommen zu haben. Dahin deuten zunächst schon, wie an den Pforten der Moschee von Cordova, die reichen Ornamentmuster, welche auf die einzelnen Keilsteine gelegt sind. Dadurch dürften auch jene maurischen Zackenbögen, — von ihrer energischen Formation in altmaurischen Bauten bis zur spielenden Dekoration feiner Rillen in den spätesten Bauten dieses Styles, wie in der Alhambra, — die dem Auge eine Zerlegung des Bogens in seine einzelnen Theile gegenüberführen, zu motiviren sein. Es scheint indess, dass die Form des Keilsteinbogens noch nicht diejenige ästhetische Durchbildung, deren sie fähig ist, erreicht hat[1].

Ueberall ist der Bogen, je nach dem Zwecke seiner Verwendung, je nach dem Verhältniss zur Gesammtmasse des Baues und dem Charakter derselben, besonders aber nach dem Verhältnisse der Last, welche er zu tragen hat, sehr verschiedenartig durchzubilden.

[1]) Der Zikzakbogen, der in der Periode des romanischen Baustyles und besonders häufig an englischen Bauten vorkommt, würde, falls man ihn ästhetisch analysiren wollte, als auf einer Verbindung des Widersprechenden — des aufsteigend (oder umschwingend) gegliederten mit dem Keilsteinbogen beruhend zu bezeichnen sein. Die Form verräth aber in der That viel weniger ein bestimmtes ästhetisches Bewusstsein, als vielmehr nur ein dunkel ornamentistisches Gefühl, welches, wie es scheint, den Eingang in das Heiligthum mit einer Art von Strahlenglorie umgeben sehen wollte.

Bei Häuserfaçaden der jüngsten Zeit, wo die Fenster in einer Reihe von Stockwerken übereinander angeordnet sind, habe ich einen eigenthümlichen, gewiss principiellen Unterschied wahrgenommen. Es machen sich, in Rücksicht auf die bei den Fenstern angewandte Bogenform, besonders zwei Gattungen von Façaden bemerklich. Die eine ist mit gewölbten Fenstern in der untersten Reihe, im Parterre, die andre mit eben solchen im obersten Stockwerk versehen, während bei beiden die Fenster der übrigen Reihen flachgedeckt sind. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich die Architekten der ersten Gattung als Rationalisten, die der zweiten als Idealisten bezeichne. Jene haben bei der Anwendung des Bogens ohne Zweifel seine materielle Construction im Sinne, die (im Verhältniss zu den flachgedeckten Fenstern) die grössere Widerstandsfähigkeit gegen die darüber befindliche Last besitzt. Diese scheinen beim Bogen vorzugsweise das Element des leichten Emporschwingens zu berücksichtigen, welches naturgemäss da, wo es durch die geringste Last gehemmt wird, seine schicklichste Stelle findet. Beide haben Recht; aber um ihr Recht geltend zu machen, mussten sie auf die sehr verschiedenartige Behandlung des Bogens, je nach diesen verschiedenen Arten seiner Verwendung und der dadurch bedingten Principien, Rücksicht nehmen. Ich habe indess nicht bemerkt, dass dies der Fall gewesen, und ich muss desshalb annehmen, dass die Architekten, von welchen jene Häuserfaçaden entworfen wurden, zum klaren Bewusstsein ihrer künstlerischen Absicht nicht gekommen sind. Vorherrschend zeigt sich der antike krummgebogene Architrav, der (so weit er überhaupt etwas ausdrückt) nur das Gesetz der Spannung zur Erscheinung bringt und also namentlich da, wo die geringste Last über ihm liegt, wo in der Bogenanwendung ein leichtes Emporschwingen ausgedrückt werden soll, — am Obergeschoss — seine mindest passliche Stellung findet. Umgekehrt habe ich bei Bögen des Parterregeschosses, unvermittelt mit der sonst durchgeführten künstlerischen Behandlung der Façade, gelegentlich wohl die Andeutung einer leichteren Gliederung gefunden, die hier eben so wenig angemessen erscheint. Es sind vornehmlich neuere Bauten Berlins, auf die sich Vorstehendes bezieht.

II. Ueber das Relief.

„Ueber das Basrelief und den Unterschied der plastischen und malerischen Composition" — ist der Titel einer im Jahre 1815 herausgegebenen Schrift von E. H. Toelken, die in völlig meisterhafter Weise entwickelt, was über das Wesen des Reliefs vom classischen Standpunkte aus, d. h. nach dem griechischen Kunstgesetz, zu sagen sein dürfte. Es scheint, dass die Schrift in diesem Betracht einzig nur jenes weiteren Ueberblickes über das Material der alten Kunst entbehrt, dessen wir uns gegenwärtig, in Folge so viel neuer Entdeckungen und Forschungen, erfreuen. Aber das Wesen des Reliefs ist durch die Auffassung, welche demselben in der antiken Kunst vorherrschend zu Theil geworden, nicht erschöpft.

Das antike Relief steht in gewissem Betracht der Malerei parallel, d. h. derjenigen Weise primitiv malerischer Darstellung, in welcher die

Handlung wie auf einer Linie vor sich geht, keine Tiefe hat und durch einen ideellen oder conventionellen Grund abgeschlossen wird. Es ist eine derartige malerische Darstellung mit plastischen Mitteln. Die Behandlung ist naturgemäss verschieden je nach der schwächeren oder stärkeren Erhebung des Reliefs; das entschieden flache Relief ist vorzugsweise nach den Gesetzen der Umriss-Composition angeordnet, während bei dem mehr und mehr starken Hervortreten desselben aus dem Grunde die Gesetze der Modellirung und Schattenwirkung in stets ausgedehnterer Weise zur Anwendung kommen. (Das Gesetz der ausschliesslich malerischen Perspektive bleibt ebenso naturgemäss ausgeschlossen.)

Diese Eigenthümlichkeit des antiken Reliefs wird durch die vorherrschende Weise seiner Verwendung, — durch sein Verhältniss zur Architektur, bedingt. Es erscheint bei der Architektur an denjenigen Stellen, welche nicht zur architektonischen Masse oder zum architektonischen Gerüste gehören, sondern den Charakter von Füllungen haben. Es wird namentlich an den Friesen und an den Giebeln angewandt; wobei zu bemerken, dass auch die Statuenreihen in den Giebeln griechischer Tempel in Betreff der Composition ganz nach den gleichzeitigen Reliefgesetzen behandelt sind. Die Friese (im dorischen Friese die Metopen desselben) und die Giebelfelder sollen weder die Schwere der achitektonischen Masse zur Erscheinung kommen lassen, noch eine architektonische Function ausdrücken; an der Stelle beider soll in ihnen, wenn nicht etwa eine spielende Dekoration beliebt wird, ein freies, individuell bewegtes Leben sich geltend machen. Der Grund des Reliefs gehört hier — für den beabsichtigten künstlerischen Eindruck — weder zur Architektur noch zu den Gestalten des Reliefs. Er ist ein leer Neutrales, und wir finden ihn daher, so weit nur unsre Kenntniss von der Anwendung von Farbe bei der griechischen Architektur reicht, stets durch einen eigenthümlichen farbigen Anstrich sowohl von den umgebenden Architekturtheilen als von den figürlichen Gestalten unterschieden.

Das antike Relief hat somit im Allgemeinen kein innerliches Verhältniss zu dem Grunde, auf welchem es ruht. Das in ihm sich geltend machende malerische Element sieht von der Eigenschaft des körperlich Festen in diesem Grunde ab und sucht dieselbe zu beseitigen. Das Figürliche und der Grund sind hier wesentlich von einander geschieden.

Eine Behandlung der Art wird überall nöthig sein, wo architektonische Füllungen, wie z. B. die Lünetten der Portale an mittelalterlichen Gebäuden, mit plastischer Darstellung versehen werden sollen, wo es sich überhaupt darum handelt, durch solchen Schmuck die Schwere der architektonischen Masse verschwinden zu machen.

Das entgegengesetzte Verhältniss tritt ein, wo die Masse als solche wirksam erscheinen und dennoch eine bildlich plastische Ausstattung erhalten soll. Gleichwohl kann dieselbe Behandlung des Reliefs auch hier stattfinden und es ist dies in der griechischen Kunst, wie an den Altären und heiligen Brunnen, und noch mehr an den spätrömischen Sarkophagen oft genug der Fall. Es macht sich hier indess eine noch ungleich stärkere künstlerische Fiction geltend, als bei den Reliefs der architektonischen Füllungen, indem die Masse in ihrer ganzen Starrheit und Gewichtigkeit als gegenwärtig empfunden werden und doch zu den lebendigen Gebilden jenes neutrale Verhältniss, welches den scheinbaren Raum zu

freier Bewegung gewährt, haben soll. Das Relief erscheint hier, sobald das Auge des Beschauers durch jenen Eindruck der Masse in Anspruch genommen wird, als ein auf die letztere aufgelegter und durch sie gebundener Zierrat.

Fast durchweg hat das antike Relief, im Verhältniss zu seinem Grunde, diesen Charakter des Aufgelegten. Wie beim Flachrelief, so pflegt dies beim stärksten Hautrelief der Fall zu sein, selbst da, wo — wie bei manchen der späten Sarkophagsculpturen — die Gestalten sich fast ganz vom Grunde lösen. Der Grund ist in dieser Behandlung für das Relief nur der äusserlich materielle Halt. Zwischen dem Hautrelief und den Statuenreihen, welche die dorischen Giebelfelder füllen, ist dann auch kein wesentlicher Unterschied; was bei jenem noch theilweise materiell an dem Grunde haftet, ist bei diesen nur eben ganz abgelöst, und der Grund wirkt wie dort, und wie beim Flachrelief, nur als das den Blick Abschliessende.

Indess finden sich schon in der römischen Kunst Andeutungen von der Möglichkeit — und zwar der ästhetisch sehr wohlbegründeten Möglichkeit einer andern Auffassung und Behandlung des Reliefs. Das Verhältniss zur Architektur giebt auch hier den nächsten Fingerzeig. Die römische Architektur hat ursprünglich ein von der griechischen wesentlich abweichendes Formenprincip. Ihr ist das Streben nach vollerer Massenwirkung eigen und sie verräth, dem entsprechend, in ihren Gliederungen ein quellendes Leben, welches gegen die Straffheit in der Bildung der Gliederungen der griechischen Architektur sehr entschieden absticht. Nur ist jenes Grundelement der römischen Architektur nicht zur selbständigen Durchbildung gekommen, nur ist es durch die Aufnahme des griechischen Systems allzusehr verdunkelt, ist das ursprünglich freie Lebensgefühl der römischen Gliederungen durch die nüchtern schulmässige mathematische Construction ihres Profils abgetödtet worden. Ein ähnlich quellendes Lebenselement nun lässt sich auch nicht ganz selten in der römischen Reliefsculptur wahrnehmen, vorzugsweise da, wo dieselbe sich in ornamentistischer Composition, z. B. in Laubgewinden, welche mit halben oder ganzen menschlichen Gestalten und mit Thierbildungen verbunden und durchflochten sind, bewegt. In solchen Darstellungen vielleicht desshalb am Meisten, weil diese in unmittelbarem Bezuge zur Architektur stehen, während in der selbständig figürlichen Sculptur — etwa abgesehen vom Bildniss — das griechische Muster noch ungleich mehr bedingend war. In Sculpturen der ebengenannten Art macht das Relief zumeist den völlig entgegengesetzten Eindruck des Aufgelegten. Es quillt wie mit selbständigem Vermögen aus dem Grunde hervor, sich je nach den Bedingnissen der Composition hier noch erst leise lösend, dort dem Grunde sich noch weich anschmiegend, dort in entschiedener Kraft und Fülle sich hervorhebend. Es ist, als sei in dem Grunde selbst die Lebenskraft vorhanden, die diese Erscheinungen hinaustreten macht. Es muss hier ein entschiedenes Wechselverhältniss zwischen Grund und Relief anerkannt werden; das indifferente Verhältniss zwischen beiden, wie in der griechischen Kunst, ist hier verschwunden.

Was in der römischen Kunst in solchen Anfängen vorliegt, ist in der modernen Kunst häufiger, mannigfaltiger und umfassender zur Anwendung gekommen, bis es in der neueren Zeit durch die Wiederaufnahme griechischer Sculpturstudien einstweilen beseitigt wurde. Nur ist in der mo-

dernen Kunst jene Behandlungsweise des Reliefs durch ein andres Element welches keineswegs eine ähnliche ästhetische Gültigkeit hat, vielfach getrübt und beeinträchtigt worden. Dies ist die Aufnahme des ausschliesslich Malerischen in das Relief, die Nachbildung der perspektivischen Wirkungen, welche die Ferne mit in den Bereich der bildlichen Darstellung zieht. Es bedarf hier des erneuten Nachweises nicht, wie und aus welchen Gründen ein solches Element in der modernen Sculptur Eingang fand, noch warum dasselbe künstlerisch unzulässig ist. Eine scheinbare Verwandtschaft zwischen beiden Elementen, dem des aus dem Grunde hervorquellenden Reliefs und dem der Andeutung malerischer Perspektive im Relief, mag zu solcher Verbindung des innerlich doch sehr Verschiedenartigen beigetragen haben. Das quellende Relief — um diese Bezeichnung beizubehalten — ist nicht unbedingt auf ein überall gleichmässiges Hervortreten angewiesen; seine verschiedenen Theile werden, je nach ihrer Energie oder Bedeutung, verschiedenartig vorspringen können, und nur das allgemeine rhythmische Gesetz, welches die Dissonanzen verbannt oder auflöst, wird diese Weise des Hervortretens regeln; das Relief ist hierin einer mannigfaltigeren Lebensäusserung fähig, und es ist somit bei alledem auch die perspektivische Verschiebung und Verkürzung des dargestellten Einzelgegenstandes oder von Theilen desselben (dergleichen schon in dem mehr erhabenen, nach griechischem Princip behandelten Relief nicht überall umgangen werden kann) sehr wohl zulässig. Mit dieser verschiedenen Höhe des quellenden Reliefs, mit dieser gelegentlich vorkommenden perspektivischen Behandlung des Einzelgegenstandes stehen nun allerdings die Bedingnisse der Nachbildung malerischer Perspektive im Relief äusserlich parallel, während gleichwohl auch hier eine gegenseitige Beziehung nicht anzuerkennen ist.

Noch ein besondrer Umstand ist hiebei zu berühren. Es liegt in der Weise jener Reliefbehandlung, welche auf eine Aneignung der malerischen Perspektive hinausgeht, dass bei der Darstellung von räumlich getrennten Vorgängen verschiedene Grundlinien für die vorgeführten Gestalten angenommen, dass die ferneren (und kleiner gehaltenen) Gruppen im Flachrelief, die näheren im Hautrelief ausgeführt werden. Es ist eine solche verschiedenartige Reliefhöhe, zur Unterscheidung der Figurengruppen, auch wohl bei andern künstlerischen Arbeiten zur Anwendung gekommen, die im Uebrigen wesentlich nach dem strengeren griechischen Gesetze, von dem speziell Malerischen ganz absehend, behandelt sind (und in diesem letzteren Falle allerdings von noch mehr zweifelhaftem und das künstlerische Gefühl störendem Eindrucke, weil das Auge, — ohne überhaupt weiter von jenen, ob auch conventionell perspektivischen Elementen in Anspruch genommen zu sein, — durch den unvermittelten Gegensatz von stark runden und flach auf die Fläche gehefteten Gestalten doppelt verwirrt wird). Die gelegentlich verschiedenartige Höhe der Einzeltheile des aus dem Grunde hervorquellenden Reliefs, die, wie angedeutet, in dem inneren Lebenselemente desselben beruht, hat mit diesen äusserlichen Conventionen nichts gemein.

Das quellende Relief hat einen gewissen Antheil an malerischer Wirkung, aber an sich keinesweges mehr, als überall — bei dem so häufigen Wechselverhältniss zwischen verschiedenartigen Künsten — die eine Kunst von der andern ohne Gefährdung ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit und Selbständigkeit aufzunehmen befähigt und je nach Umständen

berufen ist. Auch ist dieser malerische Reiz für das Wesen dieses Reliefs fast ein Zufälliges; in näherem Verhältnisse steht dasselbe wiederum zu dem architektonischen Element. Wie das griechische Relief vorzugsweise der architektonischen Füllung, so gehört dieses der architektonischen Masse an. Aber die Masse selbst wird hier als von jener treibenden Lebenskraft erfüllt gedacht, welche in den Gebilden des hinausquellenden Reliefs zur Bethätigung und Gestaltung gelangt. Das griechisch behandelte Relief hat also, als Dekoration der architektonischen Masse, ebenso nur den Anschein des Zufälligen und Willkürlichen, wie es diese Gattung des modernen Reliefs als Dekoration der architektonischen Füllung haben würde.

So lange nun die architektonische Masse an sich mathematisch starr bleibt, so lange sie kein gegliedertes oder bewegtes Leben gewinnt, liegt in ihrer Dekoration mit derartigen Reliefs wiederum allerdings noch etwas Zufälliges, Disharmonisches. Nur für den Gedanken, für den trocknen Begriff, nicht aber in ihrer wirklich künstlerischen Existenz, hat sie jene Fülle von Lebenskraft, welche in dem vereinzelten Reliefbilde hervorspringt. Eine höhere Einheit, eine höhere Stufe der künstlerischen Entwickelung stellt sich dar, wenn die Masse unmittelbar sich belebt und das Bild nur eben als das höhere Product solcher Belebung erscheint. Dies kann wiederum in verschiedenen Stufen der Entwickelung vor sich gehen. Auch die architektonische Belebung der Masse kann noch erst eine partielle sein, durch Medaillons, durch Wandstreifen, welche den eigentlichen Grund der Reliefbildungen ausmachen und das in ihnen pulsirende Leben in einem architektonisch gegliederten Bande ausklingen lassen und durch dasselbe abschliessen. Dann kann die Masse selbst sich architektonisch gliedern, durch ein Pilastersystem u. dgl., und gerade diese Gliederungen werden unter Umständen — wie uns manch ein schätzbares Werk des siebzehnten Jahrhunderts bezeugt — vortrefflich geeignet sein, Gestalten des höher organisirten Lebens mit freier Kraft aus sich hervortreten zu lassen. Oder auch die Gesammtmasse kann eine lebendig geschwungene, ob auch rhythmisch beschlossene Form gewinnen, überall — stärker oder schwächer — die ihr einwohnende Lebenskraft ankündigend und somit völlig geeignet, die letztere im Bildwerk hervorsprudeln zu lassen.

Dies wäre der Gipfelpunkt der künstlerischen Entwickelung, um welche es sich hier handelt. Freilich aber liegt hier zugleich — und es bedarf wohl kaum des näheren Nachweises — die Gefahr der höchsten künstlerischen Ausartung unmittelbar zur Hand. Der Ausdruck der selbständigen Lebenskraft, der hier von der architektonischen Gesammtmasse gefordert ist — somit ihre bewegte Formation — steht im bedenklichsten Widerspruch zu der Ruhe und Stetigkeit, die sonst bei dem architektonischen Werke als unerlässlich erscheint. Wir sind, um es mit einem Worte zu bezeichnen, durch jene Betrachtungen schliesslich in die Mitte des entschiedenen Rococo geführt worden. Indess dürfte es günstiger sein, dem verrufenen Feinde geradaus ins Gesicht zu sehen, als ihm mit Verachtung oder aus Furcht vor Influenzen den Rücken zu wenden.

Man wird sich vielleicht verständigen können. Von eigentlichen baulichen Anlagen wird bei der Forderung einer bewegten Formation der architektonischen Gesammtmasse überhaupt abgesehen werden müssen. Aller sonst nahe liegenden Gründe dagegen zu geschweigen, so würde

dies schon hier, wo es sich nur um das ästhetische Verhältniss zur plastischen Ausstattung handelt, ein phantastisches Missverhältniss zwischen Mittel und Zweck zur Folge haben. Eine Wiederbelebung Borromini's (die von andern Leuten vielleicht nicht ganz ohne Eifer erstrebt wird) ist hier also nicht zu befürchten. Es kann sich füglich nur um die Gestaltung architektonisch dekorativer Massen, die zur Aufnahme von Reliefschmuck geeignet sind — wie jener Altäre und Tempelbrunnen des griechischen Alterthums — handeln. Es mag als hieher gehörig etwa die architektonische Basis, die zur Aufnahme eines grossartigen Blumenschmuckes, eines reichen, selbständig sich erhebenden Sculpturwerkes bestimmt ist, genannt werden. Bei solchen Werken hat freilich die Rococozeit ihrer bizarren Laune auch oft genug den Zügel schiessen lassen. Aber selbst bei barocken Arbeiten jener Epoche, auf die hier Bezug zu nehmen ist, müssen wir gar nicht selten, sofern wir überhaupt nur im Stande sind, sie mit vorurtheilslosem Blicke zu betrachten, den rhythmischen Schwung des Ganzen, die Weise, in welcher die Reliefausstattung harmonisch mit diesem Ganzen und seiner Lebendigkeit ausgeführt ist, das nicht minder leichte und lebendige Heraustreten der Reliefs aus dem Ganzen bewundern. Und wohl finden wir in der Rococozeit auch Einzelnes, das das volle Gepräge maassvoller Haltung hat.

Doch sind wir hier, ohne eigentliche Noth, sofort dem Extrem gegenübergetreten, — vielleicht nur, um zu erkennen, dass auch das Extrem mancherlei gültige Belehrung zu geben vermag. Es handelt sich hier in keiner Weise um das Abenteuerliche, das Launenhafte, das oft nur allzu Flaue, welches dem Rococo in andrer Beziehung sein Gepräge aufgedrückt hat. Auch die zunächst vorangehenden Zeiten, wenn wir davon ausscheiden, was der antikisirenden Schultradition, was jener falschen Theorie einer auf die Plastik übertragenen malerischen Perspektive angehört, werden uns — und im Einzelnen in edelster und maassgebendster Weise — über jene Behandlung des Reliefs, die eine selbständig quellende Kraft zur Erscheinung bringt und mit einer belebten architektonischen Masse in Wechselbeziehung steht, mancherlei belehrenden Aufschluss zu geben im Stande sein.

Noch mag es verstattet sein, eine Schlussbemerkung anzuknüpfen. Wenn es im antiken Relief, wenigstens soweit dasselbe bei architektonischen Füllungen angewandt wird, darauf ankommt, den Grund (als ein Massenhaftes) vergessen zu machen, so wird es bei dem modernen, dem quellenden Relief stets von wesentlicher Bedeutung sein, das Gefühl des Grundes, d. h. der Masse, aus welcher das Relief sich erhebt, für das Auge wirksam zu erhalten. Beides gehört hier eben, sich gegenseitig bedingend, zu einander. Es wird daher eine mit Reliefbildungen versehene architektonische Masse nie in dem Grade durch dieselben zu verdecken sein, dass ihre Eigenschaft als Masse dem Auge verschwindet. Es wird vielmehr das charakteristisch Massenhafte stets festzuhalten sein, wozu sich, je nach der besondern künstlerischen Aufgabe, durch ein Ueberwiegenlassen des Körpers der Masse, durch architektonisch gegliederte Vorsprünge, welche sich aus der Masse entwickeln, überhaupt durch die architektonische Gesammtfassung derselben, die auch bei ganz oder theilweis bewegter Formation sehr wohl ausführbar ist, die mannigfaltigste Gelegenheit darbieten dürfte.

III. Ueber das Malerische in der Architektur.

Das Malerische beruht vor Allem darin, wie Luft- und Lichtwirkungen an einem Gegenstande zur Erscheinung kommen. Die Werke der Architektur, in dem Wechsel der Massen, der massenhaft starren und bewegt gegliederten Theile, des räumlichen Vorsprunges und der räumlichen Tiefe, werden zur Entwickelung malerischer Momente vielfache Gelegenheit bieten. Aber ihr Verhalten in malerischer Beziehung — abgesehen natürlich von den Spielen des Zufalls bei dem zufällig Zusammengebauten — wird bei den verschiedenen architektonischen Systemen sehr verschiedenartig sein.

Gewöhnlich gilt das gothische Bausystem als das vorzüglichst malerische, und in der That hat sowohl das Ganze des Bauwerks in dieser Beziehung oft eine bedeutende Wirkung, als sich dabei nicht minder, gelegentlich wenigstens, sehr frappante Einzelmomente bemerklich machen. Gleichwohl lässt sich behaupten, dass das Malerische auch hier nicht zur charakteristisch entscheidenden Erscheinung kommt. Das gothische System ist zu ausschliesslich, zu sehr bis in den letzten Calcül, auf eine organische Gliederung aller Einzeltheile des Gebäudes berechnet, als dass die für das Malerische nothwendigen Gegensätze hier ihre Stelle fänden. Dies wenigstens bei der vollkommenen Durchbildung des Systems, während bei den Gebäuden, die einer minder vollkommenen Richtung angehören, eine gewisse Starrheit und Kälte der Formenbildung vorrherrscht, welche der Entfaltung malerischen Reizes wiederum in andrer Weise hemmend entgegensteht.

Die höchstentwickelte organische Durchbildung in der gothischen Architektur hat, für das Auge des Beschauers, eine Entwickelung der Linearperspective zur Folge, wie solche uns in ähnlicher Reichhaltigkeit bei keinem andern architektonischen Systeme entgegentritt. Auf diesen vibrirenden Linien nun, — wie auf den Saiten eines musikalischen Instrumentes, — laufen allerdings mannigfache Spiele von Licht und Luft hin, dem Auge eigenthümliche Elemente malerischer Wirkung entfaltend. Aber das Auge verliert sich in diesem fort und fort zitternden Spiele; das malerische Element, welches hier vorhanden ist, kommt nicht zur Sammlung, zur Haltung. Das gothische Bauwerk soll eben vor Allem als ein durch und durch organisch gegliedertes empfunden werden; der betrachtende Geist soll sich gewissermaassen identificiren mit dem diese Gliederungen durchhauchenden Leben, mit ihnen sich erheben, mit aufstrahlen in den Pfeilern, sich mit schwingen in den Wölbungen, mit hinausranken in den Thürmchen, mit ausblühen in den Blumen der Gipfel. Das gothische Architekturwerk begreifen wir vollständig nur, wenn wir uns durchaus in dasselbe versenken: seine Gegenständlichkeit, — uns gegenüberstehend, unserer Schau ein Bild gewährend, ist doch nur von bedingter Schönheit [1]).

[1]) An der durchbrochenen gothischen Thurmspitze decken sich die Verzierungen und Durchbrechungen nur für einen einzigen Standpunkt in harmonischer Weise, — für hundert und aber hundert Standpunkte nicht. Das reiche System der Strebepfeiler und Strebebögen um den Chor — einer der höchsten Triumphe organischer Durchbildung in der Architektur — giebt für keinen Standpunkt ein reines Bild.

Das architektonische System, in welchem das malerische Element zur vollen und entschiedenen Erscheinung kommt, ist das des sogenannten Rococo. Der Rococostyl hat von der Behandlung der Architektur im Sinne der Antike (auf welcher überhaupt der Kreis der modernen Bauweisen fusst) die Massenwirkung beibehalten, die für das Malerische die zunächst erforderliche Grundlage ist. Er hat indess die strenge, herbe Festigkeit, die für die Anordnung der architektonischen Masse in der antiken Kunst so wesentlich bezeichnend, dabei aber der Entfaltung malerischen Reizes noch minder günstig ist, als das vibrirende Leben des gothischen Baustyles, verlassen; er hat die Masse mannigfacher getheilt, ihr gelegentlich einen weicheren Schwung gegeben, sie in einer Weise dekorirt, dass die bedeutsamen Stellen dem Auge in strahlender Lebhaftigkeit entgegenspringen. Es bildet sich in solcher Art ein Wechselverhältniss zwischen den verschiedenen Theilen des Gebäudes, welches, je nach dem Charakter der Beleuchtung, das Auge mit eigenthümlichstem Rhythmus berührt, welches den vorragenden Lichtstellen, in ihrer oft sehr raffinirten bildnerischen Behandlung, eine, ich möchte sagen: edelsteinartige Wirkung giebt, diese von dem ruhigeren Schattentone der Tiefen frappant abstechen lässt und sie doch wieder durch bewegte Uebergänge mit denselben verbunden erhält. Ist die Luft der Art beschaffen, dass ihr Fluidum dem das Gebäude betrachtenden Auge mit Entschiedenheit sichtbar wird, so erhöht sie jene Licht- und Schattenspiele um ein Wesentliches, indem durch die grössere oder geringere Stärke ihrer Schleier jene Gegensätze nothwendig einen doppelten Reiz gewinnen, und sie, als selbständige Trägerin des Lichtes, die Reflexe desselben in die Tiefen hineintragend, das harmonische Gesammtverhältniss wesentlich erhöht. Es giebt unter den Werken des Rococostyles Treppenhallen, die mit ihren einfallend geschlossenen und in die verschiedenen Tiefen hineinspielenden Lichtern, — es giebt Verbindungen von Pavillons, Gallerieen u. dergl., die im Schimmer einer verschieden abgestuften Morgenbeleuchtung unbedenklich zu dem Vollendetsten an malerischer Wirkung gehören, was das gesammte Material der Geschichte der Baukunst aufzuweisen hat. Diese Verdienste der Gesammt-Composition dürften sich nicht selten auch in der Behandlung der architektonischen Details nachweisen lassen.

Ueberhaupt möchte es für die Ausrundung der ästhetischen Würdigung der Architektur nicht unwichtig sein, diesen Beobachtungen an den einzelnen Denkmälern näher nachzugehen und dadurch die Gesetze des Malerischen in der Architektur umfassender und bestimmter darzulegen, als bisher geschehen zu sein scheint. Es ist vielleicht der, durch so viel andre und oft so sehr gültige Umstände veranlasste Widerwille gegen den Rococostyl, was der Durchführung derartiger Beobachtungen bisher hemmend im Wege gestanden hat; — die neuste, flach dilettantistische Wiederaufnahme von Rococodekorationen hat dafür noch keinen Ersatz geben können.

Jedenfalls aber wird das Eine dabei festzuhalten sein: dass, wie zum vollen Verständniss des gothischen Baustyles ein volles Versenken in den Lebenspuls seiner Formen nöthig ist, so der Rococostyl, als der ausschliesslich malerische, ein entschiedenes Freihalten des betrachtenden Individuums von seiner Erscheinung, ein unbedingtes Gegenüber erfordert. Das Gebäude des Rococostyles wirkt vor Allem als Bild, als ein mannigfach wechselndes je nach dem Wechsel des Lichtes und der Luft-

beschaffenheit, aber immer als Bild. Hierin möchte denn auch, mehr als in sonst welchen Willkürlichkeiten und Bizarrerieen seiner Formenbildung im Einzelnen, das Zweifelhafte seiner künstlerischen Existenz begründet sein: — es ist vielleicht nicht das richtige Verhältniss von Mittel und Zweck, ist auch wohl geradehin eine Verschiebung des Zweckes. Gleichwohl wird aber auch hier, selbst durch die Betrachtung des Extrems, die ästhetische Einsicht wesentlich gefördert, werden für neues Schaffen wesentliche Resultate gewonnen werden können.

IV. Ueber die Rahmenform.

Höchst charakteristisch ist die Ausbildung und Durchbildung eines bestimmten Details in der Rococo-Architektur, — die der Einrahmung. Dies hängt, wie es mir scheint, mit dem inneren Wesen des Rococostyles zusammen. Die architektonische Masse, im grösseren Ganzen wie in den Theilen, hat hier etwas quellend Bewegtes, was jenen lebendigeren Wechsel der Erscheinung, an dem sich die malerische Wirkung entfaltet, hervorbringt und gleichzeitig jene innige Verbindung der freien Reliefsculptur mit der Masse so wesentlich begünstigt. Es ist überall — principiell wenigstens — eine weiche Lebensfülle, der aber doch das stets bedingende Gesetz der architektonischen Organisirung (wie im gothischen Baustyle) fehlt. Es ist daher ein Element nöthig, welches dieser inneren Beweglichkeit wiederum Grenzen setzt. Als solches möchte ich die Einrahmungen betrachten, denen wir an Gebäuden dieses Styles überall, wo es etwas einzuschliessen giebt, an Façaden, Wänden, Decken u. s. w. begegnen. In ihrer Bildung stehen sie aber naturgemäss nicht im Widerspruch gegen das Princip, das im Uebrigen die Formen des Rococostyles erfüllt; vielmehr ist es eben dasselbe Princip, was der Einrahmung hier zugleich ihre selbständige ästhetische Bedeutung giebt. Es ist in ihrer Bildung etwas kreisend Umschwingendes, das den Begriff des Umgrenzens in lebendig bewegter Gestalt zur Erscheinung kommen lässt. Dies empfinden wir schon in der Profilirung solcher Einrahmungen, welche zumeist, durchaus abweichend von der Strenge antiker Gliederprofile, einen wellenartigen Charakter haben, gesenkt und straffer gehalten nach dem inneren Rande, erhaben und weicher hinausströmend nach der äusseren Seite. Doch nicht hierin allein ist die kreisende Bewegung ausgedrückt. Im Umschwunge der Ecken, wo sie natürlich bei Weitem am stärksten gedacht werden muss, löst sie sich, wendet nach der einen Seite zurück, hebt für die fortzusetzende Bewegung mit correspondirendem Schwunge an und bildet der Art ein Spiel von volutenförmigen Schnörkeln, deren feinen, wahrhaft classischen Schwung wir nicht selten mit Bewunderung beobachten. Dieser Ausdruck des Rollenden wird dann auch in eigentlich ornamentistischer Weise noch fortgesetzt, vornehmlich durch Anbringung jener muschelförmigen Rundschalen, deren Bildung dem Volutenwesen meist so wohl entspricht. Noch andres Ornamentistische zieht sich wohl darüber hin, gelegentlich, wie in feinen Blumengehängen, die einen zier-

lich spielenden Contrast gegen die energische Grundform bilden, von geschmackvoller Eleganz, oft freilich auch in die verwunderlichsten Bizarrerieen ausartend. Was solcher Art an den Eckstellen der Umrahmung seine ästhetische Bedeutung gewonnen hat, wiederholt sich dann wohl auch, mehr oder weniger ausführlich, mitten im Lauf länger gedehnter Linien. Man könnte sagen, es sei ein Ueberschuss an Lebenskraft, der hier zur springenden Erscheinung komme.

In keinem andern architektonischen Style hat die Einrahmung eine ähnlich selbständige Ausbildung erhalten. Ueberall sonst ist sie entweder aus einfachen architektonischen Gliedern zusammengesetzt, deren Bildung unter wesentlich abweichenden architektonischen Verhältnissen erfolgt war und die, als traditionell vorhandene, sich auch diesem Zwecke fügen mussten; oder es sind vollständig kleine Relief-Architekturen, die zum Geschäft des Einrahmens verwandt werden, wie in solcher Weise sehr glänzende Gemälde-Rahmen (gelegentlich auch Rahmen von Basreliefs) u. A. in der toskanischen und der venezianischen Kunst vorkommen. Es steht hier aber doch nur ein künstlerisches Scheinbild an der Stelle eines künstlerischen Organes, welches sich mit Entschiedenheit in sich selbst aussprechen muss. Es ist bemerkenswerth, dass das letzte selbständig künstlerische Product der Architektur in ihrer geschichtlichen Bethätigung — bis auf die etwanigen Resultate der Bestrebungen des neunzehnten Jahrhunderts, über welche wir in solcher Beziehung noch kein Urtheil haben, — der Rahmen, das Einschliessende, ist.

Die allgemein übliche Wiederaufnahme der Rococobildung für die Gemälderahmen hat hienach gewiss einen tieferen Grund, als den der Mode. Aber es wäre zu wünschen, dass die Rahmen, statt des beliebten barbarischen Gemengsels von rococoartigen (und oft allerlei andern barocken) Details, auf das Princip dieser Formenbildung zurückgeführt und dass sie zugleich, — was durchaus nicht ausserhalb der Grenzen des zu Erstrebenden liegt, — diesem Princip gemäss in einer classisch gereinigten Weise durchgebildet würden.

NACHTRAG.

Ueber den Dom von Augsburg.

(Juli, 1854.)

Im ersten Theil dieser Sammlung kleiner Schriften, unter den Reisenotizen vom Jahr 1832, hatte ich (S. 148, ff.) Einiges über den Dom von Augsburg und vornehmlich über seine merkwürdige hochalterthümliche Bronzethür mitgetheilt. Seitdem ist, mit Berücksichtigung dieser Notizen, eine umfassende Schrift über die letztere erschienen: „Die Bronze-Thüre des Domes zu Augsburg, ihre Deutung und ihre Geschichte. Eine im historischen Vereine des Kreises Schwaben und Neuburg gelesene Abhandlung von Dr. Franz Joseph v. Allioli, Dompropst. Augsburg, 1853." (72 Seiten in 4 und 3 lith. Tafeln in Fol.: Grundriss des Domes, Ansicht desselben von der Südseite und Darstellung der Thür mit ihren Reliefs.) Die Absicht des Verfassers ist sehr schätzbar; seine Ausführung giebt zu manchen Bedenken Anlass. Eine Reise hat mich, während die letzten Bogen meiner Sammlung gedruckt werden, aufs Neue durch Augsburg geführt; ich benutze diese Gelegenheit, meinen früheren Bemerkungen einiges Nachträgliche hinzuzufügen, auch dabei das Wesentliche der Schrift des Hrn. v. Allioli einiger Kritik zu unterziehen.

Der Augsburger Dom ist ein Comglomerat aus verschiedenartigen Bauepochen. Einheit des künstlerischen Planes, selbst ein bestimmt künstlerisches Wechselverhältniss zwischen seinen verschiedenen Theilen fehlen; einen künstlerischen Gesammteindruck gewährt er so wenig im Aeusseren wie im Inneren. Um so entschiedener ist, wenn ich es so nennen darf, seine gemüthliche Wirkung, in dem Charakter des historisch Gewordenen und Gewachsenen; dem Beschauer treten die Generationen, die im Lauf der Jahrhunderte diesen Bau zusammengeschmiedet, lebendig und fassbar entgegen. Die Wirkung wird wesentlich auch dadurch unterstützt, dass der Dom von der ästhetischen Reinigung und Erneuung nach den Schulregeln unsrer Tage glücklich verschont geblieben ist. Er ist durchaus anständig und würdig gehalten; aber er hat zugleich die Ausstattung, z. B. an der Fülle der Altäre mit reichlicher Rococo-Einrahmung, bewahrt, die ihm bis auf die jüngere Zeit gegeben ist. Er hat das Gepräge lebendiger Verbindung mit den Zwecken und Bedürfnissen des

Lebens behalten, jenes Anheimelnde, das unser Gemüth doch
inniger berührt als alle regelrechte und kunstgelehrte Säuberung
freilich zu bemerken ist, dass die gesammte Ausstattung an si
Maassvolles hat und die grossen architektonischen Formen wü
herrschen lässt.

Herr v. Allioli hat in seiner Schrift u. A. auch die Notizen
geschichte des Domes, nach den älteren Werken und neueren F
gen, zusammengestellt. Hienach ergiebt sich für die ältesten T
vorhandenen Gebäudes, welche das frühromanische Gepräge tra
Epoche von 994, dem Jahre des Unterganges eines älteren Dom
bis 1065, in welchem Jahre der damalige Neubau geweiht wa
baulichen Unternehmungen der gesammten romanischen Epoche l
weitere Kunde nicht vor. Zu diesen ältesten Theilen gehören, w
früher bemerkt, die Arkaden und Oberwände des Mittelschiffes;
da sie doch nicht unmittelbar aus dem Ende jener Bauführung h
können, als ein Werk der ersten Hälfte des elften Jahrhunder
trachten: in der ursprünglichen Anlage einfach viereckige Pf
ebenso einfachen Halbkreisbögen, Deck- und Fussgesimse nur a
und schräger Schmiege bestehend. Sehr bemerkenswerth ist d
und leichte Verhältniss; das Mittelschiff selbst ist breit; die Pf
einigermaassen schlank, die Abstände zwischen ihnen nicht eng
gen somit in einer kräftigeren Wölbung geschwungen. Im Einkl
mit steht es, dass nicht auf eine gewaltsame Höhenwirkung hin
wurde, der Raum zwischen den Arkaden und den Oberfenstern d
schiffes nicht sehr beträchtlich ist. Der Eindruck der alten Pfeil
muss ein freier, würdiger, ruhiger gewesen sein, erheblich unte
von jener massigen Wucht, jener riesenhaften Festigkeit, jene
tigen Emporstreben, das sich z. B. in der ursprünglichen Anlage d
von Speyer und Mainz geltend macht. (Vergl. Th. II, S. 724, ff
Seitenschiffe des Domes sind (wie die des Münsters von Ulm) d
lenreihen von spätgothischer Fassung und mit spätgothischen G
in je zwei Schiffe getheilt. Hr. v. Allioli hält auch diese Säule
die durch sie bewirkte Anlage der gedoppelten Seitenschiffe für
elften Jahrhunderts. Wer indess nur die ersten Elemente der Baug
sich zu eigen gemacht hat, muss einsehen, dass eine derartige
in jeder Beziehung unzulässig ist. Auch wenn der Chronist sagt,
gothischen Gewölbe der Kirche „supra vetusta intercolumnia" a
seien, wird jeder Einsichtige sofort erkennen, dass hiemit lediglich
alten Arkaden des Mittelschiffes (nebst den Oberwänden) gemeint

Im vierzehnten Jahrhundert und in den ersten Jahrzehnten d
zehnten wurden sodann umfassende Umbauten und Anbauten im g
Style ausgeführt: der ausgedehnte hohe Ostchor, in den Seitenrä
schlanken gegliederten Pfeilern, auch zum Theil mit Rundpfei
Einzelnen noch mit früher gothischen Motiven, während das Aeu
Ostchores reiche Dekorationen aus der Zeit des spätgothischen St
hält; der schlicht gothische Westchor nebst dem, vor diesem a
Querschiffe; die Ueberwölbung des Mittelschiffes, sammt den
Gurtträgermassen, welche hier den alten Pfeilern vorgelegt wur
leichte Hallenbau jener gedoppelten Seitenschiffe; der Kreuzgang,
Die nähere geschichtliche Sonderung dieser gothischen Theile w
anhaltenderes Studium erfordern, als mir verstattet war. Für di

geschichte würde dieselbe von Werth sein; für allgemeine baugeschichtliche Ergebnisse hat sie, etwa mit Ausnahme der zierlich späten Einrichtung der Seitenschiffe, eine minder hervorstechende Bedeutung. —

Ueber die Zeit der Ausführung der Bronzethür liegt keine urkundliche Angabe vor. Die Chronisten deuten, mit verschiedener Jahresangabe, auf das elfte Jahrhundert; Hr. v. Allioli sucht es wahrscheinlich zu machen, dass sie der Zeit der Vollendung des damaligen Baues angehöre, womit ich gern übereinstimme. Vorzugsweise lässt es sich Hr. v. Allioli angelegen sein, den Inhalt der 35 Reliefbilder, welche die Thür enthält, auszudeuten; er verfährt hiebei nicht ohne Scharfsinn, aber leider nur nach durchaus subjectivem Ermessen, ohne alle umfassendere Kenntniss der in der Kirche des früheren Mittelalters üblichen symbolisirenden Bildersprache, somit ohne Bezugnahme darauf, ohne diejenige Bewährung, welche den voraussetzlichen Inhalt dieser, zum grossen Theil so wenig bestimmt charakterisirten Bilder durch die Vergleichung mit anderweitig festgestellter Symbolik hätte zu Theil werden müssen. Seine Erklärung bleibt daher bei allen denjenigen Bildern, wo der Inhalt nicht schon auf der Hand liegt, fraglich. Wenn die Scenen der Genesis ziemlich klar zu sein scheinen; wenn Hr. v. Allioli in den Scenen des Simson der schon von mir (auf den Grund altchristlicher Symbolik) gegebenen Weisung folgt; wenn seine Annahme, dass die Frau, welche den Hühnern Futter hinstreut, die Kirche vorstelle, sich ganz wohl empfiehlt, ebenso wie die, dass in den gekrönten Kriegern ein siegreiches Kämpfen vorgestellt sei; so erlauben andre, in ihrer wenig bestimmt ausgeprägten Erscheinung, auch mannigfach andre Erklärungen, die zum Theil selbst geradehin in das Gegentheil zu wenden sein möchten. Der Mann mit der Schlange auf der Schulter (Relief No. 2) braucht z. B. nicht den Sieg über die Sünde darzustellen: es kann, um überhaupt in dieser Weise der Ausdeutung zu bleiben, ebensogut die Dienstbarkeit unter der Sünde sein. Der traubenspeisende Bacchant (No. 26 und 30) stellt nicht nothwendig Lüsternheit und Sünde dar: es kann ebensogut die Aufnahme christlicher Lehre und Gnade sein, da Jedermann weiss, dass Wein und Weinlese ältest christliches Symbol ist und selbst das einigermaassen antike Gebahren des Mannes aus dem classischen Alterthum (wie so häufig in der byzantinischen Kunst) herübergenommene Tradition sein kann. U. A. m. Vor Allem würde es, für eine Erklärung, wie Hr. v. Allioli sie giebt, nöthig sein, die Richtigkeit des Einzelnen durch strengen Bezug zum Ganzen und dessen Entwickelung nachzuweisen. Hr. v. A. lässt sich freilich auch dies angelegen sein. Nach seiner Auffassung ist der Grundgedanke der Bilderfolge der: „den Kreislauf des menschlichen Heiles in den allgemeinsten Grundwahrheiten darzustellen.“ Der Gedanke ordnet sich ihm in fünf Kreise, — aber der Art, dass das Zusammengehörige nirgend aufeinander folgt, sondern hier und dort, von rechts und links, von oben und unten, aus der Fläche der Thür zusammengesucht werden muss. Dabei fehlt eben durchaus der räumliche Zusammenhang, durch welchen die Erklärung des Einzelnen sich hätte rechtfertigen können. Hr. v. A. sieht in diesem bunten Durcheinandermischen, welches das ganze Werk gründlichst verwirrt, eine tiefsinnige Absicht, der Charakter-Eigenthümlichkeit des christlichen Kirchenbaues durchaus entsprechend. Diejenigen indess, welche das Wesen des letzteren mit Ernst durchforscht, dürften auch in seiner geheimnissvollsten Mystik nichts Vernunftwidriges gefunden haben.

So ist durch diese Arbeit die Ausdeutung der Bilder der Bronzethür in der That nur sehr wenig gefördert. In Betreff der häufig vorkommenden Wiederholung von Darstellungen bemerkt Hr. v. A., dass sie etwa den Zweck habe, den Inhalt der betreffenden Bilder besonders eindringlich zu machen; was eben auch dahingestellt bleiben muss. Der Umstand dass der eine Thürflügel breiter als der andre ist, — der eine in jeder Reihe drei Darstellungen, der andre deren nur zwei enthält, — eine Einrichtung, die jedenfalls ihren sehr eigenthümlichen Grund hat, wird gar nicht in Erwägung gezogen, geschweige denn erklärt. Ich hatte im Uebrigen die Vermuthung ausgesprochen, dass das Ganze der Thür früher vielleicht irgend einmal auseinandergenommen und ohne Beobachtung der ursprünglich vorhanden gewesenen Folge der Bilder aufs Neue zusammengesetzt sein mochte. Hr. v. A. führt selbst eine Urkunde vom J. 1593 an, der zufolge damals einige Reliefs abhanden gekommen und durch neue von demselben Gusse (von den nicht mehr vorhandenen Platten??) ersetzt und dass das Ganze durch neu gefertigte kupferne Bänder neu verbunden wurde. Dabei konnte, — in einer Epoche, in welcher ein lebendiges Verständniss des Inhalts schwerlich noch vorhanden war, — eine willkürliche Umstellung sehr leicht stattgefunden haben; auch ist es kaum anders möglich, als dass die fehlenden Platten durch Abgüsse von vorhandenen, also durch Wiederholungen, wie solche vor Augen stehen, ergänzt wurden. Bei diesen thatsächlichen Umständen wird jede gründliche Ausdeutung der Thür,— auch abgesehen von der Misslichkeit des willkürlichen Verfahrens, welches Hr. v. A. beobachtet,— doppelt bedenklich.

Ich habe noch ein Paar Einzelbemerkungen hinzuzufügen. In dem Bilde der Erschaffung der Eva hatte ich die Figur der Gottheit als Jehova bezeichnet und bemerkt, dass ich von der älteren Beobachtung, nach welcher die Jungfrau Maria dabei „gegenwärtig" erscheine, nichts wahrgenommen habe. Aus den Bemerkungen des Hrn. v. A. ersehe ich, dass dieser voraussetzliche Jehova selbst, weil er bartlos ist (ebenso wie auf dem darunter befindlichen Bilde, welches ich als Erschaffung des Adam auffasste, während es Hr. v. A. als „Belehrung und Stärkung der Eva" bezeichnet), die Maria darstellen soll. Hr. v. A. erklärt dies, nach der mystischen Doctrin des Mittelalters, als Incarnation der „göttlichen Weisheit" in der Gestalt der Maria. Wäre der Gesammtinhalt der Bilder klar genug und solcher Auffassung entsprechend, so würde ich an sich nichts dagegen haben. Eine bartlose Darstellung des schaffenden Gottes halte ich aber keineswegs für etwas Unerhörtes; Christus namentlich wird in der frühchristlichen Kunst (besonders auf den Sarkophagen) häufiger ohne Bart als mit solchem dargestellt; dies konnte, bei der Gleichartigkeit der Personen der heiligen Trinität, sehr füglich auch auf die beiden andern der letzteren übertragen werden, konnte somit auch in diesem Fall geschehen sein. — Dann bemerkt Hr. v. A., ich hätte, mit Bezug auf den Inhalt der Thür, nur von „dekorirender Spielerei" gesprochen, während dies keineswegs der Fall ist, ich vielmehr sagte: dass, wenn überhaupt ein Gesammt-Inhalt vorhanden, doch zugleich eine, mehr nur dekorirend spielende Sinnbildnerei mitgewirkt haben möge, u. s. w. Zum weiteren Zeugniss meines angeblichen Unverstandes [1]) legt er mir gleich-

[1]) Dass Hr. v. A. überhaupt nicht weiss, was meinerseits zur Erläuterung altchristlicher Symbolik geschrieben ist (dass ich z. B. der erste gewesen bin,

zeitig (S. 5, Anm.) einige Ausdrücke von Cordero zur Last, aus den Abschnitten von Cordero's Schrift, die ich, freilich zu ganz andern Zwecken, übersetzt und, mit sehr offener Angabe ihrer Eigenschaft als Uebersetzung, meinen kleinen Schriften eingereiht hatte; auch S. 41 führt er mit völligster Unbefangenheit eine Stelle Cordero's als von mir geschrieben an. Ferner sieht Hr. v. A. sich ermüssigt, die falsche Abbildung, welche ich (S. 150 in Thl. I. der kleinen Schriften) von der angeblich auf dem Relief No. 22 enthaltenen weiblichen Gestalt gegeben haben soll, zu tadeln, während ich gar nicht jene, sondern die auf No. 25 enthaltene Gestalt gezeichnet hatte, was sich ihm bei einer nur einigermaassen sorglichen Vergleichung sofort hätte ergeben müssen [1]. Hr. v. A. hat wohl nicht hinreichend erwogen, dass dies Fälschungen sind, wenig geeignet, ihrem Urheber Ehre zu bringen, mag die Veranlassung auch nur in einem leichtsinnigen Verfahren beruhen und mögen ihm immerhin Unberufene oder Böswillige diese Dinge ohne Weiteres nachschreiben.

Ueber die Arbeit der Reliefs der Thür, über ihre sehr urthümlich derbe Beschaffenheit, die gleichwohl etwas ansprechend Naives hat, wüsste ich nur das früher von mir Gesagte zu wiederholen. Auch Hr. v. A. weiss in diesem Betracht nichts Weiteres, als meine Worte anzuführen, sieht sich dabei aber doch veranlasst, das, was ich über den an diesen Werken nur in höchst geringem Maasse hervortretenden Byzantinismus gesagt habe, mit einigen Fragezeichen zu begleiten. Auch dies würde er bei einiger Erwägung dessen, was ihm ziemte, unterlassen haben. Und wenn er selbst, wie er es dargethan, so gar keine Kenntniss von diesen Dingen und kein Auge dafür besass und Niemand in seiner Nähe war, der ihm den einfachen Aufschluss hätte gewähren können, so würde z. B. ich selbst dies Letztere auf eine briefliche Anfrage sehr gern gethan haben. —

Die in dem Dome sonst vorhandenen Bildwerke scheinen einer näheren Betrachtung ebenfalls nicht unwerth zu sein. Namentlich die grosse Anzahl der Grabmonumente dürfte interessante Belege für die Geschichte der augsburgischen Bildhauerei enthalten. Von vorzüglich Bedeutendem ist mir bei meiner flüchtigen Schau allerdings nur wenig entgegengetreten. Ich gebe hier nur die Notiz über zwei im Kreuzgange befindlichen Epitaphien. Eins, vom J. 1442, enthält in starkem Relief die Darstellung der Jungfrau Maria mit dem Kinde, welcher durch die h. Barbara der Verstorbene und dessen Gemahlin vorgeführt werden. Die künstlerische Bedeutung ist hier nicht sehr hervorstechend; das Bemerkenswerthe besteht darin, dass noch ein weich germanischer Styl vorherrscht und sich erst geringe Motive des Ueberganges zur folgenden Entwickelung vorfinden. Ein andres Relief ist das Epitaphium eines „Martin von Waldegk", gest. 1524. Der Verstorbene, gepanzert, ist nebst seiner Frau und den Familienwappen dargestellt, beide knieend, ein vortreffliches Beispiel augsburgisch feiner und edler Lebensdurchbildung; darüber, als besondre

der die Bildersprache in den Darstellungen der altchristlichen Sarkophage entziffert hat), will ich, bei seiner mangelnden Kenntniss der bezüglichen Literatur, völlig unberührt lassen.

[1]) Dass überhaupt die von mir gezeichneten und radirten Abbildungen die stylistische Eigenthümlichkeit jener Reliefs getreu wiedergeben, während dies auf der betreffenden Bildtafel bei Hrn. v. A. wiederum keineswegs der Fall ist, wird natürlich ebenfalls auch nicht entfernt angedeutet.

Darstellung, Christus am Oelberge, der freier stylistischen Auffassung Holbein's entsprechend, aber minder anziehend als jene Bildnissgestalten.

Eigenthümliches Interesse für die Momente kunstgeschichtlicher Entwickelung gewähren die im Dome vorhandenen Glasmalereien. Die in den Oberfenstern des Mittelschiffes erhaltenen gehören zu den ältesten, welche Deutschland besitzt. Es sind ihrer fünf, in den Fenstern der Südseite, — einzelne Heiligengestalten, in einem schweren, starren, handwerklich byzantinischen Style und ohne eigentliches Kunstverdienst, aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, etwa der Darstellungsweise im Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg entsprechend. — Eine grosse Darstellung füllt das südliche Fenster des Querschiffes (auf der Westseite des Domes) aus. Es ist frühgermanischer Styl der Zeit um 1300: ein gothischer Tabernakelaufbau mit buntgemusterten Teppichgründen und einzelnen biblischen und Heiligen-Gestalten in strenger trecentistischer Weise. Das Ganze macht den Eindruck eines spielend bunten Teppichwerkes, ebenfalls noch ohne tiefere künstlerische Würde. Einzelnes ist Renovation. — Der mittlere Theil des Hauptfensters in der mittleren der östlichen Chorkapellen, hinter dem Hochaltar, ist mit Medaillons von Ornament und Engelreigen, Scenen der Passion Christi enthaltend, versehen. Diese haben den handwerklichen Charakter der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts, mit germanischen Nachklängen. — Ein Fenster des nördlichen Seitenschiffes enthält drei Darstellungen: die Krönung Mariä, die Verkündigung, die Geburt Christi, nebst Engeln u. dergl. Dies sind treffliche Arbeiten vom Ende des funfzehnten Jahrhunderts, dem Charakter der augsburgischen Malerei dieser Zeit im Allgemeinen entsprechend. Sie haben allerdings keine plastische Totalwirkung, auch kein hochentwickeltes Schönheitsgefühl, aber Würde und individuell kräftige Durchbildung. In den Farben herrscht, wie auch sonst in den Glasmalereien dieser Epoche, der weisse Ton vor. — Sehr bemerkenswerth endlich ist ein grosses Glasgemälde im oberen Mittelfenster des Ostchores, über dem Hochaltar. Es ist ein Werk neuster Zeit, ohne Zweifel aus der Schule von München. Die Darstellung ist die Krönung der Maria, mit Engeln und reichen musivischen Ornamenten in den Rosetten des Fensters. Ohne einen völlig durchgeführten malerischen Rhythmus zu besitzen, zeichnet sich dies Werk ebensosehr durch seine höchst prachtvolle Wirkung, wie durch den Adel der einzelnen Gestalten aus und giebt, gleich den sonst bekannten Arbeiten jener Schule, zur Seite der alten Arbeiten einen doppelt erfreulichen Beleg für die Durchbildung der Glasmalerei in unseren Tagen.

Nochmals antike Polychromie.

Ende September 1854.

Eine akademische Gelegenheitsschrift, welche ich erst jetzt kennen lerne, veranlasst mich, auch den im ersten Bande der vorliegenden Sammlung enthaltenen Untersuchungen über antike Polychromie noch einen

kleinen Nachtrag hinzuzufügen. Es ist die „Einladung zu der Feier des fünzigjährigen Doctor-Jubiläums des Herrn D. Eduard von Schrader etc., den 20. Juli 1853, vom Rector und academischen Senat der Königl. Eberhard-Karls-Universität, — begleitet von einer Abhandlung über die Polychromie der antiken Sculptur von Dr. Christian Walz, ordentlichem Professor der Philologie und Archäologie. Tübingen“ etc.

Der Verfasser (Hr. Walz) erwähnt des Wiederabdruckes meiner Schrift vom Jahr 1835* (Kl. Schr. I, S. 265, ff.), scheint aber die Nachträge (von S. 327 ab) noch nicht gekannt zu haben. Er wiederholt zum Theil, was schon in seiner Kritik in den Heidelberger Jahrbüchern vom Jahr 1837 (über die ich I, S. 328 und 344 gesprochen) enthalten war, und bringt überhaupt nicht eben thatsächlich Neues von Bedeutung; doch ist seine Schrift neuerlichst nicht nur zur Verfassung von Feuilletonartikeln, welche abermals das Banner absoluter Buntheit schwingen, benutzt worden: auch an sich verlangt sie um so mehr eine Berücksichtigung, je gelehrter die Gründe sind, auf denen ihr Bekenntniss zu eben demselben Banner beruht. Ich hebe diejenigen Punkte hervor, welche mir besonders bemerkenswerth erscheinen.

Eine ausführliche Untersuchung widmet der Verfasser der Bedeutung des Wortes ἀνδριάς; er weist nach, dass es auf keinen Fall durch „Gemälde“ übersetzt werden könne, vielmehr ausschliesslich nur als „Statue“ zu fassen sei, — wonach denn die bekannte platonische Stelle vom Bemalen der Andrianten bestimmt auf die damalige Sitte des Statuenbemalens hindeute. So hatte auch ich (S. 312), andern Gewährsmännern folgend, die Sache bereits gefasst; aus den Nachweisen des Verfassers geht mir jetzt indess hervor, dass ἀνδριάς durch „Statue“ in zu engem Sinne übersetzt wird; das Wort bildet den Gegensatz gegen „Gemälde“ und ist somit ohne allen Zweifel als „plastisches Bildwerk“ überhaupt zu fassen, — also namentlich auch als Relief. Der Mitbezug auf das Relief modificirt aber den Sinn der platonischen Stelle um ein Weniges, zumal wenn wir dabei an die Verwendung des Reliefs in dem farbenreichen Gebälke des dorischen Tempels denken. Was bei einer derartigen Gattung der Andrianten geschah, brauchte darum überhaupt nicht oder nicht in gleichem Maasse bei allen zu geschehen; die Stelle ist also nicht nothwendig von ganz genereller Bedeutung, auch abgesehen davon, dass Plato zugleich in keiner Weise sagt, wie weit sich jenes Bemalen ausgedehnt habe, und für seinen Zweck nur das Anmalen der Augen näher berührt.

Den bestrittenen „Elfenbeinmalern“ des Plutarch, den ἐλέφαντος ζωγράφοι, sichert der Verfasser, und möglicher Weise mit gutem Grunde, ihr Recht; nur ist mit ihnen noch erst ein sehr schwacher Beleg für eine naturgemässe Bemalung des Nackten an den chryselephantinen Werken gewonnen. Er schliesst jene schon im Jahr 1837 behauptete Conservirung des Colorits des olympischen Zeus durch die Phädrynten an, über deren mehr als bedenklichen Erfolg ich mich I, S. 344 bereits geäussert habe. Er geht jetzt aber noch ungleich weiter, indem er dies vorausgesetzte Phädryntengeschäft mit dem jährlich erneuten Mennigantrich des kapitolinischen Jupiter parallel stellt, wenn auch die Bemalung des Elfenbeins an dem Zeus des Phidias in demselben Verhältniss über diesem Mennigantrich gestanden habe, wie die eine Statue selbst über der andern. Diese schliessliche Clausel nützt meines Bedünkens nicht viel: römische

Barbarei und höchste hellenische Kunstblüthe sind eben in keiner Weise mit einander in Vergleich zu bringen, und wer dies thut, würde dem Gegner, der den Streit aus dem Sachlichen in das Persönliche überzuspielen geneigt wäre, allzu gefährliche Waffen in die Hand gegeben haben.

Die plutarchischen βαφεῖς, die man sonst wohl als Bemaler von Sculpturen übersetzt hat, erklärt der Verfasser mit Welcker als die Meister der Metallmischung für kunstreichen Guss. Die Deutung mag richtig sein; jedenfalls ist es bekannt, wie hoher Werth im Alterthum auf diese oder jene Bronzemischung gelegt ward und dass das gediegene Verfahren in dieser Technik zur Kaiserzeit verloren war. Auch mag immerhin die sterbende Iokaste des Silanion, von Erz mit bleichem (silbergemischtem) Gesicht, solcher Technik angehört haben; obschon zu bemerken ist, dass hier eine Aneignung malerischen Effektes ersichtlich wird, der unbedenklich unter überwiegenden malerischen Elementen einer jüngeren Zeit, der des vierten Jahrhunderts, erstrebt wurde, dass die Wirkung jedenfalls nur eine äusserliche, conventionelle war (denn um darüber hinauszukommen, hätte es einer, hier völlig unmöglichen Durchbildung des malerischen Tones bedurft), und dass es sich hier überhaupt schwerlich um etwas Andres als um einen vorübergehenden Versuch handelt. — Bedenklicher ist es mit dem ehernen reuigen Athamas des Aristonidas, dessen Schaamröthe, wie Plinius berichtet, durch eine Eisenbeimischung — also durch eine Oxydirung dieses beigemischten Eisens — hervorgebracht war. Eine Erzfigur mit bleichem Gesicht, wie die der Iokaste, können wir uns allenfalls vorstellen; eine erröthende Erzfigur (und gar zum Ausdruck reuevoller Schaam!) muss einem gesunden künstlerischen Sinne nothwendiger Weise ziemlich widersinnig erscheinen, die Berechnung auf den Oxydirungsprozess der Metallmischung einigermaassen fabelhaft. Mir ist es vielmehr glaublich, dass die Bronze des Athamas durch irgend einen unvorhergesehenen Zufall jenen röthlichen Ton angenommen hatte und dass die künstlerische Absicht nachträglich hineininterpretirt wurde; der gute Plinius ist an Notizen über derartige Kunstkuriositäten nicht ganz arm. — Der Verfasser geht freilich noch weiter, indem er aufs Neue, in ausführlicher Mittheilung, die rednerischen Floskeln eines Kallistratus und Andrer über erröthendes Erz, über rothwangige Bronzestatuen — sogar die Aeusserung des Himerius über die eherne (lemnische) Athene des Phidias, deren Schönheit sich, statt des Helmes, in solches Wangenroth verhülle, wörtlich nimmt. Eine mit Naturfarben illusorisch bemalte Statue ist ausführbar und ist unter Umständen ausgeführt worden; ein partieller rother Anhauch, zum Ausdruck flüchtigsten Lebens, über einem Bronzebilde, welches durch seinen stofflichen Farbenton von vornherein auf alle Illusion verzichtet, gehört, wie eben angedeutet, einfach in das Gebiet des Sinnlosen. Wer in jenen Aeusserungen, und gar mit Bezug auf Werke des Phidias, mehr sieht als Phrase, mit dem ist nicht füglich weiter zu streiten. Auch habe ich schon (I, S. 315, Anm. 3) auf die Widersprüche hingedeutet, in welche sich Kallistratus bei derartig spielenden Wendungen selbst verwickelt.

Beiläufig kommt der Verfasser auch auf jene Stelle des Plinius (36. 4. 10 der Tauchnitz'schen Ausgabe) zu sprechen, in welcher von der Statue der Hekate im Hinterhause des ephesischen Dianentempels die Rede ist und hinzugefügt wird, dass die Besucher durch die Aufseher erinnert würden, vor der strahlenden Gewalt des Marmors ihre Augen zu hüten.

Letzteres kann auf die Statue oder auf das Tempelgebäude bezogen werden. Der Verfasser entscheidet sich (gegen Ulrichs, dem ich I, S. 357, mit Ueberzeugung gefolgt bin), für die Bezugnahme auf die Statue. Die Stelle ist wichtig genug, um die Gründe für die eine und für die andre Auffassung näher zu berücksichtigen. Nach der Erklärung des Verfassers kann der strahlende Marmorglanz desshalb nur auf die Statue der Hekate bezogen werden, weil hier überhaupt nur von Statuen die Rede sei. Letzteres ist freilich richtig; bei einem compilatorischen Autor wie Plinius kann meines Erachtens jedoch ein kleines Abspringen von dem augenblicklich vorliegenden Hauptgange seines Vortrages (hier also die vorausgesetzte Einstreuung einer Notiz über den Tempel, in dem jenes Bild sich befand), in keiner Weise befremden, und um so weniger, als er erst unmittelbar vorher, bei Gelegenheit der Arbeiten des Skopas und seiner Genossen, Ausführliches über den Bau des Mausoleums, für dessen Ausstattung diese Künstler thätig waren, eingeschaltet hatte. Im Uebrigen erklärt der Verfasser den blendenden Glanz des Hekatebildes dadurch, dass sich die übrigen Marmorstatuen von ihm durch Bemalung oder sonst ein Mittel, welches den Marmorschimmer beseitigt, unterschieden hätten. In diesem Falle wäre jedoch zu erwarten gewesen, dass Plinius sein „tanta marmoris radiatio est“ nicht so schlichthin (mit der Voraussetzung, dass aller Marmor glänze und dieser nur in erheblich erhöhtem Maasse,) ausgesprochen, dass er hier ausdrücklich den ungefärbten oder unverhüllten Zustand des Marmors hervorgehoben haben würde. Wären seine Worte aber auch unbedenklich, so bliebe doch das Räthsel ungelöst, wie eine einzelne Statue — nicht durch irgend ein künstliches optisches Mittel, sondern lediglich durch die natürliche Beschaffenheit ihres Stoffes — zu so ungeheurem Glanze gelangte, dass sie die Augen des Beschauers physisch blendete. Ich wüsste hiebei in der That keine andre Aushülfe, als ein völlig banales Mährchen anzunehmen, welches dann, hier nicht an der Kunstkennerschaft, sondern an dem gesunden Verstande des Plinius zweifeln hiesse. Beziehen wir dagegen jene Worte auf das Tempelgebäude, das grösste des Alterthums und das aus allerweissestem Marmor erbaute, so konnte dessen Betrachtung, zumal im Sonnenlichte, das Auge in der That recht gründlich blenden. Ich vermag also nur bei dieser Auffassung, — welche mir zugleich aber ein wichtiges Zeugniss für das Weiss in der Hauptmasse des Tempelbaues (und zunächst allerdings des ionischen Marmorbaues) ist, zu bleiben.

Im Uebrigen beruft sich der Verfasser auf einzelne, schon bekannte Zeugnisse über die Farbenanwendung bei antiker Sculptur. Er reiht denselben eins, nach Roulez's Vorgange, an, welches mir noch unbekannt war. Es ist ein Epigramm der lateinischen Anthologie auf die Verwandlung der Daphne in einen Lorbeerbaum; der Dichter bemerkt in sinniger Weise, „wie die Hand des Künstlers gesorgt habe, dem gemeisselten Laube und den gemeisselten Gliedern die angemessene Farbe zu wahren; wie, indem der bunte Stein zweierlei Zeichen (duo signa) trage, die Verbindung von Bildkunst und von Malerei einen wundersamen Reiz gewähre.“ Die hier zu Grunde liegende Anschauung entspricht dem ganz wohl, was wir sonst über antike Polychromie wissen; die Hülfe der Farbe dürfte die Darstellung der sich verwandelnden Gestalt in anmuthig dekorativer Weise gehoben haben, wobei die „duo signa“, die eben nicht auf entschieden illusorische Absicht und Wirkung schliessen lassen, vielleicht eine etwas

prägnante Bedeutung haben. — Als noch weitere Belege giebt der Verfasser die Abbildungen von einer Anzahl kleiner Terracotten, welche die Reste farbiger Zuthat tragen. Dergleichen sind vielfach bekannt. Im Einzelnen haben die hier mitgetheilten keinen Anspruch auf den Namen von Kunstwerken.

Der Verfasser legt einigen Nachdruck auf den philologischen Standpunkt, von welchem aus er seine Aufgabe behandelt und seine Ansicht einer lebhafteren, naturgemäss illusorischen Buntheit der antiken Sculptur aufs Neue begründet hat. Wir Andern, die wir der antiken Polychromie eine ungleich bedingtere Geltung zuerkennen, scheiden von seiner Schrift mit einiger Genugthuung, indem wir wahrnehmen, auf wie wenig festen Füssen auch diese erneute philologische Begründung dessen steht, was uns als ein mehr oder weniger erhebliches Zuviel erscheint. Worauf es aber in dieser Frage meines Bedünkens vor Allem ankommt, das ist ihre Auffassung im Gesammtwesen des antiken Kunstgeistes und seiner geschichtlichen Entwickelung. Ich habe sie in solcher Weise abermals durchzuarbeiten und hiemit vor Allem zu jener grösseren Festigkeit des Standpunktes und der Auffassung zu gelangen gesucht, der auf einem möglichst freien und unbefangenen Ueberblick des Ganzen beruht. Meine Geschichte der Baukunst und die dritte, gänzlich erneute Auflage meines Handbuches der Kunstgeschichte, welche sich beide so eben unter der Presse befinden, werden dem geneigten Leser die Resultate auch dieser Arbeit darbringen.

VERZEICHNISSE.

I. Orts-Verzeichniss.

A. bedeutet Architectur, Sc. bedeutet Sculptur, M. bedeutet Malerei. Die römischen Zahlen sind die der Bände, die deutschen die der Seiten.

A.

C.

F.

I.

J.

K.

N.

O.

P.

Q.

R.

S.

U.

V.

Z.

II. Personen-Verzeichniss.

(Die römischen Ziffern sind die der Bände, die arabischen die der Seiten. Wenn ein Name auf einer Seite unter verschiedenartigen Verhältnissen wiederkehrt, so ist dies durch eine beigesetzte Parenthese angedeutet.)

C.

D.

E.

H.

I.

J.

K.

N.

O.

Q.

R.

S.

T.

U.

V.

W.

Z.

III. Sachliches Verzeichniss.

Moderne Architectur.

Moderne Malerei.

Moderne Sculptur.

Musik.

